

Diseño cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

Título original: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*

© C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung  
(Oscar Beck), Múnich, 1990

© Ediciones Akal, S. A., 2009  
para lengua española

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

[www.akal.com](http://www.akal.com)

ISBN: 978-84-460-1331-0

Depósito legal: M-43.893-2009

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.  
Pinto (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Po. 26311  
Andes

PTAU  
Cecile Michaud Couzin  
HUM

Hans Belting

# IMAGEN Y CULTO

## Una historia de la imagen anterior a la edad del arte

*Traducción*

Cristina Díez Pampliega  
y Jesús Espino Nuño

Pontificia Universidad Católica del Perú  
BIBLIOTECA CENTRAL  
COMPRA



akal

## PRÓLOGO

Una historia de la imagen es algo distinto a una historia del arte. ¿Pero qué entendemos por imagen? El concepto de «imagen» en su uso corriente se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados también con el concepto de «arte». Por ello, adelantamos que en la presente historia se entiende por imagen el retrato personal, la *imago*, que normalmente representaba a una persona y era tratada, por esa misma razón, como una persona, convirtiéndose así en un objeto privilegiado de la práctica religiosa. En este contexto religioso, se veneraba la imagen como objeto de culto, diferenciándose de la narración en imágenes o *historia*, cuyo objetivo era poner ante los ojos del observador el curso de la historia sagrada.

El «arte», como lo entiende el autor de esta obra, surge a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte en el Renacimiento, y se encuentra asociado a la idea del artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su invención. Mientras las imágenes antiguas eran destruidas por los iconoclastas, aparecía un nuevo tipo de imagen para las colecciones de arte que permite hablar de una era del arte que perdura hasta nuestros días.

La época anterior habría de llamarse la *era de la imagen*, que, por primera vez, el autor de esta obra intenta presentar de una manera unitaria. El hecho de que haya escogido el modelo narrativo de la «historia» obedece a motivos prácticos de cara a introducir el objeto de estudio. Pero quizás es también apropiado para poner de manifiesto una historia real que puede seguir contándose después. Será el lector quien tenga que tomar su propia decisión al respecto. La narración del libro arranca en las postrimerías de la Antigüedad, es decir, en la época en que el cristianismo hace uso por primera vez de la imagen de culto de los «paganos», hasta entonces prohibida. El centro de gravedad de la narración se halla en la Edad Media occidental y oriental, cuando el icono y la estatua marcaron conjuntamente la forma que tomó la imagen de culto. La tercera parte de esta historia se encuentra dedicada a la Baja Edad Media con su inflación de pinturas sobre tabla y la pluralidad de nuevos medios y funciones de la imagen, y termina con la crisis de la imagen antigua en los albores de la Edad Moderna.

El icono oriental tiene en esta argumentación un espacio mayor de lo que el lector quizás espera, pero se le desnuda de la visión romántica con que siguen viéndolo los amantes de los iconos. El papel que desempeña en la historia europea de la imagen vuelve a subrayarse claramente, pero desde una nueva perspectiva. Ya en el siglo XI Bizancio poseía una estética filosófica de la imagen, algo que Occidente no lograría hasta el Renacimiento. La historia común de la imagen de Oriente y Occidente llegó lentamente a su final hacia el año 1200. Por esta razón, la posterior pintura oriental de iconos queda completamente fuera de los márgenes de esta obra. En Occidente la historia de la imagen, tal como yo la entiendo, entró a partir de entonces en una nueva fase. Las imágenes de altar y de devoción, por nombrar sólo dos tipos, constituyen novedades de una época que en sus postrimerías dio lugar a la aparición del concepto de arte moderno. Los iconos orientales, sin embargo, se convirtieron en el Renacimiento en tema de leyendas y mitos nostálgicos de la imagen.

El trabajo que recoge este libro ha sido promovido durante años por Dumbarton Oaks, el instituto de investigación de la Universidad de Harvard, en el contexto de un proyecto de investigación sobre la historia del icono en Occidente. Por las posibilidades únicas de estudio de las fuentes quisiera darle en primer lugar mis más sinceras gracias al director de entonces, Giles Constable. El texto de la obra comencé a escribirlo en el invierno de 1985-1986, en unas condiciones ideales de trabajo en la Biblioteca Hertziana de Roma. A los dos directores, Christoph L. Frommel y Matthias Winner, de la Max Planck-Gesellschaft, sigo estándoles muy agradecido por invitarme a un año de libertad y tranquilidad.

Muchas conversaciones y sugerencias han apoyado y ayudado en repetidas ocasiones el proceso de trabajo para la consecución de esta obra. Christa Belting-Ihm, autora de dos intentos parecidos al mío en torno a la Virgen de la Misericordia y a las imágenes de santos, acompañó la escritura del libro con críticas y un enorme interés. Victor Stoichita y David Freedberg, que en su libro *The Power of Images* ha presentado una historia de la imagen de muy distinta índole, constituyeron para mí interlocutores muy importantes para la elaboración de mi estudio. Lo mismo he de decir de Gerhard Wolf, que escribió su trabajo de doctorado sobre el icono mariano de Santa María Maggiere, de Herbert S. Kessler, con quien en 1990 dirigí un simposio sobre el tema del libro en Dumbarton Oaks, y de Klaus Krüger. El encuentro con numerosos colegas, entre otros, Joli Calavrezou, Georges Didi-Hubermann, Anna Kartsonis, Valentino Pace, Richard Krautheimer, Henk van Os y Nancy P. Ševčenko, me ayudó a precisar mis ideas. Kurt Weitzmann me posibilitó el acceso a las fotografías del Sinaí de la Princeton-Michigan-Expedition. Gordona Babić, Ingeborg Bähr, G. Mancinelli, Ilse von zur Mühlen, Jonas Per Nordhagen, Ralf Reith, Hubertus von Sonneburg, Eva Stahn, Cornelia Syre y David H. Wright, así como los colegas de Dumbarton Oaks, pusieron a mi disposición valiosas fotografías. A Renate Prochno quisiera darle las gracias por su colaboración en las correcciones del texto.

En Munich, me siento especialmente obligado con mi colaboradora Gabriele Kopp Schmidt, así como con Friederike Wille, por su apoyo personal y el interés que han demostrado en el tema. La preparación del manuscrito para su impresión estuvo en manos de Gerlinde Lehnert y Sonja Nausch. Gabor Frencz se encargó de conse-

guir algunas fotografías e importantes reproducciones de imágenes. En la editorial C.H. Beck, Karin Beth, Walter Kraus y Ernst-Peter Wieckenberg se han ocupado de la producción de este libro con mayor esmero de lo que un autor puede esperar.

## INTRODUCCIÓN

1.1 El poder de las imágenes y la impotencia de los teólogos<sup>1</sup>

Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos llegaban a capas más hondas de la fe ligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. Por esta razón, en cuestiones de imágenes los teólogos iban con sus teorías a la zaga de una práctica ya existente. Jamás incluían las imágenes por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control. Cuando las imágenes habían sido «aclaradas» y el acceso a ellas se encontraba regulado, los teólogos volvían a sentirse seguros de tener las riendas en sus manos.

La función de las imágenes que vamos a tratar aquí se pone de manifiesto en las acciones simbólicas que han llevado a cabo con ellas tanto sus defensores como sus detractores. Las imágenes se han prestado en igual medida a su exposición y adoración, como a su destrucción y maltrato. Están creadas precisamente para la manifestación pública de una lealtad o deslealtad que se practica con ellas a título de representación. El ejercicio de fe demostrativo constituye una de las condiciones que exige toda religión para disciplinar a sus seguidores. Esto explica por qué había cierta preferencia a «desenmascarar» a judíos, herejes y ateos acusándoseles precisamente de profanar imágenes en secreto. Las «imágenes de culto heridas», como las llamaba Ludwig Kretzenbacher, reaccionaban a esos ataques llorando y sangrando, igual que

---

<sup>1</sup> Este texto fue publicado previamente en la revista *Orthodoxes Forum* 1, 2 (1987), pp. 253 ss.



personas vivas. Al atacar los símbolos materiales de la fe, imagen, reliquia y hostia, los malhechores se convertían en saboteadores de su unidad, que en principio no tolera ni una sola restricción. Por eso las minorías temían siempre que se les acusara de la autoría de una profanación cuando comenzaba a florecer un culto imaginero en las inmediaciones de sus residencias. Los ejemplos se extienden en el tiempo más allá de la Reforma protestante, y Joseph Roth ilustra todavía algún caso reciente en la Galitzia polaca.

Las controversias en torno a las imágenes tomaban otro cariz allí donde los partidos no estaban *a favor o en contra* de las imágenes, sino que rivalizaban por la interpretación «correcta» o «falsa» de las mismas. En este caso, no estaba en juego la fe misma, sino la pureza de esa fe. Así, la separación de las Iglesias occidental y oriental se reflejó a veces en la iconografía de las imágenes del mismo modo que en la famosa regulación lingüística del *Filioque*. Cuando en 1054 el legado papal llamó al cisma en Constantinopla, reprochó a los griegos que pusieran la imagen de un ser mortal en la cruz y representaran a un Jesús muerto. A la inversa, cuando en 1438 los griegos llegaron a Italia para asistir al concilio de Unión, no estuvieron dispuestos a rezar ante las imágenes religiosas occidentales, cuya forma les resultaba extraña. El patriarca Gregorio Milissenos arguyó así en contra de la pretendida Unión de las Iglesias: «Cuando entro en una iglesia latina, no puedo venerar a ninguno de los santos allí representados porque no reconozco ni a uno sólo de ellos. A lo sumo, reconozco a Cristo, pero tampoco soy capaz de venerarle porque no sé de qué modo han puesto la inscripción»<sup>2</sup>. Existe un miedo al contacto que se expresa en las reticencias frente a las imágenes con las que se identifica una comunidad de fe a sí misma o es etiquetada por otros.

La controversia teológica de la época de la Reforma tuvo que hacer frente a difíciles cuestiones cuando los calvinistas abolieron las imágenes y los luteranos las depuraron (véase cap. 20). Lo que se encontraba en tela de juicio era la tradición eclesiástica, pero la controversia, como ya sucediera en el año 787 en Nicea bajo otros auspicios, se hizo patente en la cuestión de la imagen. Era también relativamente sencillo utilizar las formas visuales de las imágenes para que la Iglesia se representara a sí misma, renunciar a ellas, también visualmente, con los mismos fines. Ambos bandos, tanto en el siglo VIII como en el XVI, reclamaban para sí la posesión de la tradición verdadera y sin corromper, en la que, como es conocido, consiste la identidad de una religión. Dado que no es posible encontrar un uso de la imagen originariamente cristiano ni en la teoría ni en la práctica, los bandos se vieron obligados, en primer lugar, a definir en qué consistía la tradición. En la cuestión de la imagen, por otra parte, también se encendió la controversia en torno a la verdadera espiritualidad, que parecía amenazada por el «materialismo» del uso de la imagen. Más tarde se discutirían las justificaciones a partir de la fe o a partir de las obras, a las que también pertenecían el culto y la consagración de imágenes. Como se sabe, los pintores perdieron sus encargos cuando se introdujo la Reforma en Nuremberg.

Desde la perspectiva católica, en esta cuestión, tanto turcos como protestantes eran vistos como enemigos, en cuyas manos sufrían deshonra las imágenes con las que se identificaba el catolicismo. Aquí también se expresaba el temor a la pérdida del poder institucional que se hallaba vinculado a las mismas. Así, la resistencia de albigenses y husitas iba, en realidad, en contra de la institución, que en su opinión hacía un uso impropio de las mismas. Con la destrucción de las imágenes esperaban acabar con el poder de la institución que las poseía. A la inversa, en la Contrarreforma el culto de la imagen se convirtió también en un acto de desagravio y reparación; cada nueva imagen ocupaba simbólicamente el lugar del que había sido retirada otra imagen antigua. Esta polémica utilización culminó en la figura de María, porque con ella también era posible mostrar de una manera visual clara la diferencia doctrinal que les enfrentaba con los protestantes. Antiguos iconos de la Virgen que volvían a venerarse servían a la par de *demonstración de la tradición*, que radicaba en su antigüedad. Las columnas que se levantaban en su honor, al igual que las imágenes en otros tiempos, eran a la vez monumentos de la Iglesia como institución y celebración de su victoria, aunque también se asoció a ellas y a su culto el Estado como defensor de la religión. Así, por ejemplo, los revolucionarios que en 1918 echaron abajo la columna mariana en Praga identificaban con ella no tanto la religión como el poder de los Habsburgo.

Éstos no son más que algunos retazos del papel histórico que han desempeñado las imágenes, para cuya comprensión no basta con una definición teológica. La cuestión es, pues, cómo debe hablarse de las imágenes y qué es lo que debe subrayarse de ellas, y halla casi siempre una respuesta desde el punto de vista del que las elige como tema de estudio. Las imágenes no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pinturas y responden a las reglas del arte. Cuando son objeto de luchas de fe, dejan de ser competencia de los críticos de arte. Fue a partir de la modernidad cuando comenzó a eludirse el problema bajo la premisa de que las discutidas imágenes podían ser entendidas como obras de arte. Sin embargo, el historiador del arte no dará con el meollo de la cuestión con el mero análisis de pintores y estilos. Estas imágenes tampoco son competencia de los teólogos, como podría parecer, pues de lo que hablan éstos es de teólogos históricos y de su trato con las imágenes, no de las imágenes mismas. Cuando piden la palabra, su asunto es el de la autorrepresentación de la disciplina. Los historiadores, por su parte, prefieren trabajar con textos y tratan las circunstancias y los hechos políticos y económicos, pero no las zonas más profundas de experiencia a las que alcanzan las imágenes.

Ninguna, pues, de las disciplinas académicas tiene competencia plena sobre las imágenes, que parecen caer en el ámbito de estudio de todas y de ninguna en exclusiva. La historia de la religión, en su inclusión en la historia universal, no se acopla por completo a los límites de la teología, la cual se ocupa de los modelos de pensamiento con los cuales los teólogos han respondido a las prácticas del ejercicio de la fe. Las imágenes no han sido nunca un asunto exclusivo de la religión, sino también un asunto de la sociedad, que se representaba en y con la religión. La religión desempeñaba un papel demasiado central como para ser, como sucedería después en la modernidad, sólo una cuestión personal o de las Iglesias. Por eso también las imágenes

<sup>2</sup> Cfr. Laurent (ed.), *Concilium Florentinum*, IX, Roma, 1971, pp. 250 ss.

nes religiosas, que durante mucho tiempo fueron las únicas existentes, no pueden entenderse en su verdadero papel sólo a través de su contenido interpretado teológicamente.

Esta valoración se confirma en el modo y manera en que los teólogos han hablado, y siguen hablando sobre las imágenes. Se hacen un concepto tan general de la imagen visual que parece que sólo existiera en la idea y se tratara de la imagen en sí en sentido amplio, pues sólo a partir de aquí es posible desarrollar una definición plausible con substancia teológica. En detrimento de la praxis, en la que desempeñaban funciones muy variadas, y a favor de la teoría, las imágenes fueron reducidas a un denominador común y desnudadas de las huellas de sus usos. Toda teología de las imágenes posee una belleza conceptual que sólo es superada por su exigencia de administrar contenidos de fe. Esta exigencia se diferencia de la de la filosofía de la imagen, que desde Platón se ocupa de los fenómenos del mundo visible y la verdad de las ideas. En el ámbito filosófico, cada imagen material es objeto posible para una especulación, que tan pronto desemboca en imágenes lingüísticas o de pensamiento como parte de ellas. La teología de las imágenes, que tan activamente ha participado en esta discusión, siempre ha tenido también un objetivo práctico. La teología ofrecía fórmulas de unidad para un uso heterogéneo e incontrolado de las imágenes. Cuando lograba imponerse y podía fundar una tradición, se esfumaba el humo de la polémica y sobrevivía el compromiso alcanzado como una teoría pura en la que, al término de la discusión, todo parece en realidad claro y sencillo.

Sólo en algunas ocasiones, cuando la polémica se hallaba en activo, los adversarios reconocían que estaban discutiendo de un tipo especial de imágenes, y se mostraban preocupados por un uso de ellas que denominaban «veneración» y distinguían de la «adoración» de Dios. No era a las imágenes conmemorativas de los muros de las iglesias, sino a las imágenes personales de las procesiones y peregrinaciones a las que se ofrecía incienso o velas. Eran antiquísimas o de origen celestial, obraban milagros, hacían vaticinios y vencían. Cierto es que se convirtieron en piedra de toque y examen de la fe, pero no poseían un estatus propio en la teoría de las imágenes. Sólo las leyendas les ofrecían un privilegio y una justificación de los que quedaba excluido el resto de las imágenes. Ni siquiera los adversarios lograban «herirlas» y rebatirlas teológicamente si no hablaban de manera general de la esencia de la imagen. También su argumentación se encontraba por necesidad en otro plano y no tenía por objetivo llamar a las cosas por su propio nombre.

Sobre estas «holy images», como las denomina Edwyn Bevan en su libro de igual título, o imágenes de culto sólo se puede hablar si se elige una argumentación histórica y se rastrea el contexto en el que desempeñaron su verdadero papel. En él, representaban un culto local o la autoridad de una institución local, no el perfil de fe de la Iglesia universal. La Virgen, cuando se recogía y acompañaba su estatua en Auvergne o su icono de Athos como si se tratara de un soberano, era una patrona local o de una institución, cuyos derechos y propiedad salvaguardaba y regentaba. En la modernidad, el efecto psicológico de los símbolos de la comunidad local apenas vio menguada su fuerza. Así por ejemplo, los venecianos aún celebraron hace pocos años el regreso de la Nicopeia, cuyo icono, robado de San Marcos, había sido honrado

públicamente en la vieja República como verdadero soberano del Estado. La historia previa de su culto veneciano conduce a Bizancio, donde el icono fue tomado en 1203 del carruaje del general en el que era transportado como encarnación de la generala celestial a la que los emperadores otorgaban el lugar principal en la celebración del triunfo militar. Los venecianos acogieron este *paladión*, que les había sido adjudicado con la victoria y les había traído la victoria, conforme a la «transmisión de culto» igual que antaño hicieron los griegos con la imagen de Atenea de Troya y le confiaron su república.

Poco tiempo después, el icono pasaría a ser identificado como «Madonna de San Lucas» y, con ello, como un «original» de la época apostólica para el que la Virgen habría posado en vida. El retrato «auténtico», réplica «verdadera» de María que había sido pintada con su consentimiento, era naturalmente también el preferido por la misma Virgen. Así, quedaba asociada a este ejemplar la transmisión de bienaventuranza, asegurándole una existencia singular, como aparece reflejado en los actos de Estado, en los que recibía el mismo trato que una persona. La imagen material necesitaba de protección en su calidad de objeto en el mismo grado en que, en su calidad de agente de la persona representada, ofrecía protección. La intervención de un pintor en caso de deterioro era entendida más bien como una distorsión, pues no se confiaba en que éste fuera capaz de reflejar la autenticidad del modelo. Sólo se confiaba en él cuando había absoluta seguridad de que el pintor había elaborado la imagen del modelo viviente con la exactitud de una fotografía, como san Lucas o los pintores que los Reyes Magos llevaron a Belén para retratar a la madre y al niño.

En esta concepción del original se introduce una «prueba o demostración por tradición», que en el cristianismo se hallaba asociada en un primer momento exclusivamente a *texto* auténtico de la revelación. En el caso de la imagen de Cristo, las leyendas del origen ponían su acento en la génesis sobrenatural de una imagen caída del cielo o en la impresión mecánica del rostro del modelo viviente. En algunas ocasiones, ambas leyendas se alternaban para explicar el origen de una misma imagen. El paño con el rostro de Cristo que hacía imposible la toma de la ciudad siria de Edessa, y el velo de la Verónica (fig. 16) en San Pedro de Roma, adonde Occidente peregrinaba en la anticipación de la futura visión de Dios, documentan de manera clara este tipo de prueba iconográfica. Junto a la leyenda de la génesis aparece también *la leyenda de la visión* cuando alguien reconoce en una imagen a las personas que se le habían aparecido en sueños, tal como el emperador Constantino identifica a los apóstoles Pedro y Pablo en la leyenda de san Silvestre. Al mismo tiempo, reconoce al papa, poseedor de la imagen pintada y conocedor de los nombres de las personas representadas, como su legítimo abogado. En este caso, la demostración de autenticidad radica en la sorprendente correspondencia entre el rostro soñado y la imagen pintada. Un tercer tipo de leyenda de culto, las *leyendas de milagros*, subraya la presencia intemporal del santo, que después de su muerte obra milagros en su imagen, es decir, sigue viviendo. Estas leyendas ofrecen la prueba doble de antigüedad y pervivencia, de historia e intemporalidad, a las que la religión da gran importancia en el medio de la imagen.

Las imágenes auténticas parecían ser capaces de actuar, poseían, pues, *dynamis*, fuerza activa sobrenatural. Dios y los santos, tal como se esperaba, también las ocu-

brenatural? En un principio, estas características se concedían a los sacramentos, pero no a las imágenes mientras aparecieran marcadas por el estigma de lo pagano, esto es, de ídolos muertos. Los sacramentos, sin embargo, son también cosas (pan, vino, aceite) que se transforman por medio de la consagración del sacerdote. En principio, cualquier objeto podía ser consagrado, con lo cual las imágenes perdían, por otra parte, su estatus especial. Si necesitaban la consagración, su poder pasaba a ser subsidiario de la institución. Los sacerdotes desempeñaban entonces no sólo un papel más importante que los pintores, sino que se convertían en los verdaderos creadores de las obras. Sin embargo, a diferencia de los representantes de la Iglesia oficial, los santos taumaturgos tampoco habían sido consagrados, sino que representaban la voz de Dios por sí solos o por medio de un acto de gracia espontáneo, radicando su mérito en la virtud. ¿En qué radicaba el mérito de las imágenes? La respuesta a esta pregunta nos conduce a las leyendas de culto, que lo justifican todo apelando a la voluntad de Dios. Pero si Dios mismo era el creador de las imágenes, quedaba claro que, en este caso, no se servía de la jerarquía que él mismo había establecido. Es más que obvio que tocar este tema resultaba muy delicado.

Los teólogos, que no lograban imponer sus pretensiones de consagración, recurrían al «arquetipo» que se veneraba en la copia, introduciendo con ello un argumento filosófico. Sin embargo, se trataba de dos cosas bien distintas querer hacer visible en la imagen al Dios invisible o representar a un santo que, al fin y al cabo, sí había poseído un cuerpo visible. Para resolver este problema se echaba mano a la fórmula general de la doble naturaleza de Jesucristo, a quien sólo era posible representar en su vertiente humana. Lo que se tenía en mente, pues, era una imagen indirecta de Dios al representar a un hombre documentado históricamente en el que estaba implícita la presencia divina. Lo único que faltaba añadir era el postulado de la unidad indivisible del Dios invisible y el hombre visible en una sola persona. Si Dios se había hecho visible como hombre, se hacía posible su representación en imagen, la cual, por lo demás, también podía ser utilizada como arma teológica. Así, en la Alejandría del siglo VII, Anastasio planteó con un crucifijo pintado la pregunta capciosa de a quién y qué se veía en la imagen. La muerte que la imagen debía testimoniar no podía ser ni la muerte de Dios ni, si se creía en su efecto redentor, la muerte de un hombre cualquiera (p. 159).

Los cristianos se abrieron así un camino propio entre las imágenes de las divinidades del politeísmo y la prohibición de la imagen del judaísmo. Yahvé sólo se hallaba visible y presente en la palabra escrita. Los judíos no debían hacer ninguna imagen de él que se asemejara a la de un hombre, porque se igualaría a los ídolos de los pueblos vecinos. En el monoteísmo, para el Dios universal sólo queda la diferenciación de la invisibilidad. Su icono fueron las Sagradas Escrituras; por eso el rollo de la Torá es venerado entre los judíos como una imagen de culto (fig. 2). Sin embargo, las circunstancias regionales de Palestina no se pudieron trasladar al Imperio romano. El conflicto con los judíos cristianos se decidió a favor de la «Iglesia de los gentiles». Con la aceptación de las imágenes, el cristianismo que una vez fuera oriental cimentó sus aspiraciones universalistas en la cultura grecorromana.

En este contexto, encontró, sin embargo, un rival en la figura del Imperio, que simbolizaba la unidad del Estado por encima de la diversidad de religiones y cultos. No es

casualidad que se declarara la guerra a los cristianos precisamente cuando se negaron a prestar culto a la imagen estatal del emperador. El emperador se había considerado la imagen viviente de un dios, el dios del Sol, hasta que el cristianismo se convirtió en la religión del Estado. Constantino vio en un sueño el signo de aquel Dios en cuyo nombre le sería concedida la victoria. «Con este signo (*signum*) vencerás.» El emperador quería vencer, pero no con la ayuda de la imagen de un dios, sino con la enseña del Dios invisible. De este modo, él siguió siendo su imagen viviente, pero tomó la cruz como emblema del Dios de los cristianos en un uso militar. Esta separación de la imagen y el símbolo se refleja en los tipos adoptados en las monedas estatales. Desde el siglo VI, se observa en el anverso la imagen del emperador, mientras en el reverso aparecía el símbolo triunfal de la cruz, que, en cierto modo, había pasado a manos del emperador, constituyendo su distintivo y sus armas. El único culto público de una imagen que se toleró durante mucho tiempo en el Imperio romano cristiano fue el culto de la imagen del emperador.

A finales del siglo VII, tuvo lugar un giro de enormes dimensiones cuando la imagen de Cristo sustituyó a la del emperador en el anverso de las monedas (fig. 81). El emperador, a partir de entonces calificado como «siervo de Cristo», toma en la mano la cruz que hasta entonces había adornado el reverso y que ahora se había quedado sin sitio. Ya algunas décadas antes sabemos que el emperador hacía prestar juramento a sus tropas en el campo de batalla no ante su persona, sino ante una imagen pintada de Cristo. La unidad del pueblo romano en las postrimerías de la Antigüedad ya no se buscaba en la persona del emperador, sino en la autoridad de la religión. En adelante, el emperador ejerció su poder en nombre de un dios pintado.

Al mismo tiempo, la cruz se convirtió en portaimagen, pero no del crucificado que de ella colgaba, sino de Dios que la dominaba (fig. 56). Mientras que en la época de Constantino se fijaban en el estandarte de la cruz imágenes del emperador, ahora se coronaba la cruz con la imagen de Cristo. En la querrela iconoclasta, los emperadores andaron este proceso en todos los frentes. Fueron los emperadores quienes prohibieron las imágenes cristianas en nombre de la religión, aunque también para provecho propio. Si la *unidad del Estado* consistía en la *unidad de creencia*, había que decidirse a favor o en contra de las imágenes, según se entendieran que éstas propiciaban o ponían en peligro dicha unidad.

La consiguiente controversia se debatió entre la imagen de Cristo y el símbolo desnudo de la cruz sin imagen (fig. 90). Con cada cambio político, un símbolo sustituía a otro en la entrada del palacio imperial, siempre acompañados de polémicas inscripciones. Podría pensarse que se trataba de un mero cambio de etiquetas. Sin embargo, esta controversia en los umbrales de la Edad Media pone de manifiesto un conflicto cuyas raíces se hunden profundamente en el uso antiguo de las imágenes. El culto cristiano de la imagen había entrado en una zona reservada (corte y Estado) en la que seguía subsistiendo el culto antiguo a las imágenes, y había adoptado sus ritos. Con ello, de repente, un Dios se convirtió en tema de las imágenes del mismo modo en que antes lo había sido un emperador. Sin embargo, se habían tocado los cimientos para la comprensión de la imagen y de la representabilidad en imagen. En la imagen hace aparición alguien. Es posible hacer uso de un signo y *con* el signo hacer aparecer algo, pero no sucede lo mismo con la imagen, que es ya en sí misma aparición. Donde Dios

se halla presente en la imagen, el emperador ya no puede ser su representación en persona. Estamos hablando de «la antiquísima contradicción entre la representación y la presencia, entre la sustitución y lo inmediato» (Erhart Kästner). No es casualidad que el escenario de la lucha entre la imagen y el símbolo fuera la puerta del palacio, ante la cual el emperador aparece en el espacio público y ante los ojos del pueblo.

Resulta difícil dirigir el conflicto en torno a las imágenes hacia un cómodo denominador común. Sin embargo, es obvio que la disputa de los teólogos en el Concilio de Nicea constituyó uno de los escenarios importantes de la controversia. Como todo gremio de expertos, los teólogos podían entenderse sólo en su lenguaje especializado, pero al fin y al cabo ratificando con medios teológicos decisiones que en realidad recaían en otro plano. Allí se trataron temas tales como el papel del Estado o la identidad de una sociedad aún antigua —o que ya no lo era— en el espejo de la religión y de la cultura de la imagen.

## 1.2 Retrato y memoria

No es nada fácil valorar el significado de la imagen en la cultura europea. Si nos quedamos en el milenio en el que se concentra este libro, la escritura se interpone continuamente en nuestro camino, pues la religión cristiana es una religión de las Escrituras. Sin embargo, si sobrepasamos el milenio y entramos en la era moderna, lo que se interpone en nuestro camino es el arte, que como nueva función transformó radicalmente la vieja imagen. Nos hallamos tan marcados por la «era del arte» que difícilmente podemos hacernos una idea de lo que pudo ser la «era de la imagen». Por esta razón, la historia del arte ha declarado que todo es arte sin demasiadas consideraciones, para ponerle a todo un título de propiedad y nivelar así las diferencias a partir de las cuales debería aclararse y explicarse nuestro tema.

Pero para no proceder de un modo ahistórico, pueden citarse fuentes antiguas en las cuales se habla de la imagen, aunque los autores fueran teólogos interesados exclusivamente en la cuestión de si las imágenes tenían una razón de ser legítima en la Iglesia. Estos autores se citaban recíprocamente, de modo que hoy resulta bastante sencillo descubrir un hilo conductor en lo que se denomina «teoría de la imagen». Las modernas ciencias humanísticas siguen siendo, por timidez o arrogancia, reproductoras. Creen poseer las explicaciones necesarias cuando lo que se limitan a hacer es repetir una vez más argumentos antiguos. Si se dejan a un lado las viejas teorías, se entra en un terreno inseguro; pero si se permanece fiel a ellas, el precio es la renuncia a un análisis profundo de las cosas. Es posible desviarse hacia una perspectiva antropológica e investigar los rasgos fundamentales del comportamiento humano ante la imagen. Sin embargo, poseemos una imagen de la historia de la propia cultura tan asentada que los intentos antropológicos siguen siendo percibidos como intervenciones arbitrarias en un sistema immaculado. Por esta razón, el presente libro se acoge a los medios acreditados de la narración con el fin de reunir materiales para un análisis de la imagen histórica, pero quisiera adelantar aquí algunas reflexiones en torno a los problemas que van más allá del contexto de la narración histórica.

En todas las fuentes medievales aparece repetidamente la palabra *memoria*. ¿Pero a qué memoria se hace referencia? Ya Gregorio Magno decía que la pintura nos conduce, «como la escritura», al recuerdo. «Traer a la memoria»: ésta es, por de pronto, la tarea de las Sagradas Escrituras. En este contexto, la imagen sólo puede secundar esa tarea. Imagen y escritura recuerdan conjuntamente lo que se encuentra en la historia de la Salvación y, sin embargo, es al mismo tiempo más que un hecho histórico. El mismo Gregorio dice de manera clara y concisa en su famosa carta novena que se venera a aquellos «a los que la imagen hace presentes como recién nacidos o como muertos, pero también en su gloria celestial (*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*)».

En esta afirmación se anuncian ya los problemas de nuestro tema. Se quiere venerar lo que es visible a los ojos, pero visible a los ojos no es ninguna narración, sino sólo una persona. Las imágenes contienen un momento de la narración aunque no sean en sí mismas un relato. El niño en el regazo de la madre y el hombre muerto en la cruz invitan al recuerdo de los dos momentos cardinales de una vida histórica. Las diferencias entre esos dos momentos vienen determinadas por factores históricos y, por ello, posibilitan el recuerdo en la imagen o el recuerdo a través de la imagen, siendo ésta, sin embargo, sólo comprensible en la medida en que se es capaz de reconocerla a partir del conocimiento previo de la escritura. La imagen recuerda lo que narra la escritura, posibilitando de manera añadida el culto a la persona y al recuerdo.

Sin embargo, no sólo existen imágenes de Dios, sino también imágenes de santos, es decir, un tema de recuerdo más sencillo. En este segundo caso, los *exempla* de sus vidas virtuosas son el verdadero objeto del recuerdo. Pero esto constituye sólo una parte de la verdad. Lo cierto es que los santos recibieron atención no sólo a través de sus leyendas, sino también a través de sus retratos. Únicamente la imagen puede ser venerada. Únicamente la imagen posee la presencia necesaria para la veneración, mientras que la narración meramente se encuentra en el pasado. El santo no es un simple modelo ético, sino también una instancia celestial a la que se pide auxilio en las situaciones terrenales difíciles.

En la historia de la imagen de Cristo y de los santos, el retrato, la *imago*, tuvo siempre un mayor rango que la narración o *historia*. Sin embargo, el retrato hace más difícil la comprensión de la función del recuerdo y todo aquello a él vinculado que la historia bíblica o hagiográfica. No basta con declarar la imagen de culto como símbolo de la *presencia* y la narración en imágenes como símbolo de la *historia*. También la imagen de culto vive de su pretensión de historicidad, de la existencia de un cuerpo histórico. El recuerdo, la memoria, podemos afirmarlo así, tuvo distintos significados que deben ser explorados y reunidos porque no se encuentran a simple vista.

La antigua mnemotécnica, que se amplió en la Edad Media, ofrece al respecto escasa ayuda. El «arte de la memoria» (*ars memoriae*) se desarrolló en la retórica, pero en la Edad Media se extendió al ejercicio de la virtud. Para transmitir una técnica segura de memorización, esta teoría preveía el uso de imágenes memorísticas, imágenes interiores o invisibles que debían memorizarse para, con su ayuda, mantener el hilo del recuerdo, aunque el ejercicio debía completarse con ayudas visi-

bles, que, por su parte, no eran más que un medio con el fin de entrenar la memoria como tal.

En el terreno del culto, el centro de atención no se halla en este arte de la memoria, sino en los *contenidos* del recuerdo. El presente se halla entre dos realidades de rango considerablemente más elevado: la autorrevelación pasada y futura de Dios en la Historia. El movimiento del tiempo entre estos dos polos se encontraba siempre presente en la conciencia. El recuerdo poseía por ello un carácter *retrospectivo* y, por extraño que suene, *prospectivo*. Su objeto no era sólo lo *sucedido*, sino también lo que había sido *prometido*. Esta conciencia del tiempo se ha alejado mucho de nosotros fuera del ámbito de las religiones.

En este contexto, la imagen era el sostén o el símbolo de algo que en el presente sólo podía ser experimentado de manera mediata: la presencia pasada y futura de Dios en la vida de los hombres. La imagen compartía con el observador un presente en el que los actos de Dios apenas se presentaban de manera visible, pero a la vez pertenecía al pasado y al futuro, al tiempo histórico y al tiempo anunciado de la experiencia inmediata de Dios. Así, una oración que cita Matthew Paris designa el icono romano de Cristo (fig. 16) como *memorial* que Jesús legó para realizar con él una promesa: la visión de Dios en la eternidad (véase Apéndice 37 E).

El retrato y la memoria constituyen un tema que no puede ser entendido ni con el *Mnemosine* de Aby Warburg ni con los «arquetipos» de C. G. Jung. La memoria cultural, que también incluye las obras de arte y a los artistas, posee otras coordenadas. Las imágenes antiguas y los símbolos de nuestro repertorio cultural eran para Warburg, en primer lugar, pruebas de la pervivencia de la Antigüedad, aunque la continuidad de los símbolos en la discontinuidad de su uso, como tema, va más allá de su campo de estudio, el Renacimiento. En lo que a nosotros nos ocupa, la utilización de motivos iconográficos antiguos, que ya no tenían ninguna vinculación religiosa, en el Renacimiento pudo significar quizás la liberación de las imágenes que constituyen nuestro campo de estudio. Los «arquetipos» de C. G. Jung, por su parte, se hallan en el inconsciente colectivo y escapan por ello a la pretensión que posee la imagen en nuestro tema. En nuestra «familia iconográfica», sería perfectamente posible reencontrar los estereotipos en los iconos oficiales propiedad de la Iglesia (María como madre); sin embargo, atendiendo a los límites de nuestro estudio, nos vemos obligados a renunciar a semejante intento.

Una cualidad especial de nuestro tema radica en que, como tema de la historia de la religión, se halla al mismo tiempo presente y ausente: presente, porque la religión cristiana sobrevive en el presente; y ausente, porque entretanto ocupa una posición distinta en nuestra cultura. Sólo en raras ocasiones seguimos encontrando hoy en el ámbito del catolicismo mediterráneo a un nivel popular unas prácticas que perdieron su validez universal en el ocaso de la Edad Media. Una de estas ocasiones fue la proclamación, en noviembre de 1987, de un nuevo santo, que ejerció en Nápoles y es venerado en esa misma ciudad en la iglesia de Gesù Nuovo. En Nápoles se celebró la canonización del médico Giuseppe Moscati (fallecido en 1927) con ceremonias litúrgicas y una monumental imagen conmemorativa, un icono moderno, que se colocó en el altar sobre su tumba.



2. Nápoles, Il Gesù Nuovo. Foto del santo Giuseppe Moscati, 1987.

La fotografía, de tamaño mayor que el natural, llena un retablo barroco en el que hasta entonces había un cuadro de altar (fig. 2). El traje de calle con el que aparece, muestra que el santo pertenecía al estado seglar: en otras imágenes que se distribuyeron para la ocasión, lleva la bata de médico. El lugar escogido para la imagen anuncia la pretensión de culto. La mayor autenticidad de la fotografía frente a la imagen pintada constituye una ventaja para la pretensión de apariencia auténtica que siempre se ha hallado asociada al icono: lo que se buscaba con el retrato era conseguir la impresión de la persona y producir la experiencia de un encuentro personal. La ampliación de la imagen viene dada, sin embargo, por las circunstancias: la fotografía debía adecuarse al formato del altar, así como diferenciarse de las fotografías habituales. El viejo icono, por el contrario, buscaba representar las dimensiones reales, hallándose su creación a menudo rodeada de leyendas, de tal modo que no era comprendido unívocamente como algo manufacto: el representado mismo debía tener más participación en la creación que el propio pintor de la tabla. En este sentido, la fotografía, si se le otorga, como en Nápoles, un aura de naturaleza propia, constituye una solución práctica. El retrato mantiene presente al santo en el recuerdo general en el lugar de su tumba. Se le ve al visitarla y cuando se quiere rezar al santo: ya no se necesita rezar por él como se reza habitualmente por los muertos.

La propaganda con imágenes fue completada en esta ocasión mediante una propaganda con palabras cuyos dos temas también se corresponden con las viejas prácticas del culto a los santos. Se repartieron hojas con la extraordinaria biografía, que siempre actúa como garantía de la santidad y una oración en la que se pedía la gracia de la emulación. El santo como modelo y ejemplo a seguir representa, pues, uno de los temas. El otro aparece sólo de manera implícita: el santo como asistente en la necesidad, que ya en vida había tratado a los enfermos de manera gratuita. Por último, los visitantes pudieron llevarse consigo un recuerdo de la imagen, pues la Iglesia ofreció reproducciones de la fotografía oficial.

Normalmente, la persona histórica se adecúa a un ideal de santo preexistente. También a este respecto el médico napolitano constituye un buen ejemplo. Sin embargo, a veces también se ha dado el caso inverso. Cuando la persona del santo no podía inscribirse en un modelo preestablecido, obligaba a formular el nuevo ideal que encarnaba. Éste es un proceso trabajoso que puede observarse muy bien en un célebre ejemplo. Tras su muerte, Francisco de Asís ha sido continuamente objeto de una nueva «imagen» para poder representar «in effigie» el estado más actual del ideal de la orden (fig. 228). A ello ha contribuido la imagen en unión con la biografía (véase cap. 18). Las nuevas biografías corregían hasta tal punto las antiguas, que tenían que eliminarse para ocultar las discrepancias resultantes. Incluso las imágenes viejas fueron sustituidas por otras nuevas para que el ideal oficial no presentara ni un solo fallo. Al fin y al cabo, las imágenes no estaban ahí simplemente para ser contempladas, sino también para ser creídas. La «imagen corregida» es una consecuencia de la imagen «correcta» que debe tenerse del santo.

La relación entre el retrato pintado de san Francisco y la idea normativa de su persona que había de tenerse, nos conduce a prestar atención a problemas de análisis que no se esperan previamente de un retrato. No debemos olvidar que hoy en día posee-

mos un concepto moderno del retrato que nos obstaculiza el camino. Si continuamente se varía el aspecto de san Francisco (su barba o su ausencia de barba, los estigmas, la postura, los atributos y la asociación con el aspecto de Cristo), se va corrigiendo al mismo tiempo la «imagen» que uno se hace de la persona. Es evidente que el retrato también ejerce una función en la propagación de un ideal de persona.

El icono de san Francisco, por lo demás, como ya sucediera con otros iconos bizantinos, se amplió con la ayuda de estenogramas iconográficos de su biografía que se situaban a modo de marco o comentario pintado a su alrededor. Su función es la de completar el retrato físico con el ético y los milagros que confirman la aprobación divina del santo. Una experiencia importante del icono consistía también en su puesta en escena cultural. El icono se exponía en días festivos en los que también se escuchaban textos de la biografía del representado. La celebración del recuerdo apoyaba los ejercicios conmemorativos de los textos, encontrando su punto medio en la imagen conmemorativa. Al venerar la imagen, se hace un ejercicio de memoria de naturaleza ritual. Con frecuencia, sólo era posible venerar la imagen cuando había un motivo oficial. No se podía contemplar cuando se quisiera, sino que había que aclamarla en medio de la comunidad según un programa preestablecido y en una fecha determinada. Esta práctica recibe el nombre de culto.

La imagen cumplía, pues, diversas funciones relacionadas con la definición del santo que representaba y con su honra en el culto. Pero también poseía una función relacionada con el lugar en el que residía el santo en imagen: la presencia del santo local se condensaba en el cuerpo de una imagen que poseía una existencia física como tabla o estatua y, en tanto que tipo iconográfico, un rostro propio, un rostro que le diferenciaba de las imágenes del mismo santo en otros lugares. Las imágenes de María se diferencian entre sí siempre como imágenes de la correspondiente María local (fig. 13). Las antiguas adoraciones de las imágenes tienen asimismo un carácter toponímico: nombran un lugar de culto. La relación entre imagen y culto, como puede observarse, presenta asociaciones de carácter múltiple. El recuerdo que la imagen evocaba no era sólo la historia de lo representado, sino también la historia del lugar. La reproducción de la imagen tenía como objetivo extender su veneración más allá de ese lugar, pero de tal manera que todas las copias repitieran el rostro del original local. El recuerdo que se asociaba al original permanecía así indiviso. Las copias recordaban el original de la imagen famosa de un lugar, y éste, a su vez, los privilegios que había adquirido con y para dicho lugar en su historia. El retrato y el recuerdo constituyen, desde esta perspectiva, también un tema de la historia del derecho.

Las leyendas de la génesis de imágenes célebres ponen de manifiesto el valor sentimental que habían adquirido a lo largo de su historia. Estas leyendas no sólo tratan de las circunstancias históricas que garantizan la autenticidad del aspecto de la persona representada. El mito del origen responde también al rango de cada ejemplar particular, el cual se deriva de su antigüedad (o de su génesis sobrenatural). La antigüedad constituía una cualidad que podía extraerse de la apariencia; por eso también la forma tomaba un valor sentimental (real o fingido). El arcaísmo como ficción de la edad constituye uno de los rasgos de una nueva imagen de culto (véase cap. 19).



### 1.3 La «toma del poder» de los teólogos y la autoexperiencia en el arte de la Edad Moderna

La ilustración sobre el poder de las imágenes con la que arranca esta introducción quedaría incompleta si no nos ocupásemos de la otra mitad de la historia, que trata de la pérdida de poder de las imágenes en la época de la Reforma (véase cap. 20). Puesto que más adelante profundizaremos en este punto, aquí nos conformaremos con anotar algunas reflexiones sobre el tema. En el éxito de la oposición a las imágenes de los reformadores podría verse un argumento en contra del poder de las imágenes, que ciertamente perdieron frente a la palabra de la Escritura y la interpretación de los predicadores. En realidad, la tardía toma del poder por parte de los teólogos no hace sino confirmar la tesis de su anterior impotencia. Con la Reforma, se puso fin a la tolerancia frente a las imágenes, cuya función había sido continuamente racionalizada en la teología erudita.

Son muchas las circunstancias a tener en cuenta anteriores al levantamiento de los teólogos contra las imágenes, lo cual impide una explicación sencilla de los hechos. En lo que dicen, los teólogos mencionan solamente los principios de una teoría pura y ocultan aquellas circunstancias que se confirmaban con la teoría teológica. En lo que hacen, sin embargo, aluden a los privilegios de las imágenes que desde su punto de vista constituían un obstáculo. A partir de la crítica de las imágenes llevada a cabo por la Reforma pueden derivarse, pues, ciertas conclusiones sobre el anterior uso de las imágenes, dado que en la crítica se censura como uso impropio lo que hasta entonces había sido uso aceptado.

La liberación de las viejas instituciones fue uno de los motivos más importantes por los cuales los reformadores se convirtieron en enemigos de las imágenes. En su programa contemplaban la creación de una nueva Iglesia, formada por el predicador y la comunidad. En la posición liberal de Lutero, las imágenes tenían aún una razón de ser, a saber, en su calidad de apoyo de la proclamación de la Palabra (véase Apéndice, texto 40). Sin embargo, las imágenes perdían así aquel aura que constituía una de las condiciones necesarias para el culto y, por tanto, ya no podían ni debían representar a ninguna institución. Por lo demás, la vieja justificación del cristiano por medio de sus obras también las hizo caer en descrédito. La nueva justificación del cristiano por la fe sola volvió innecesarias las donaciones piadosas de imágenes o para imágenes. El sistema completo de exvotos se vino abajo y, con él, la autorrepresentación de la Iglesia romana como institución con sacramentos y privilegios encarnados de manera visible en reliquias e imágenes. Lo que permaneció en la nueva doctrina fueron teólogos sin poder institucional, predicadores de la Palabra que sólo podían legitimarse a través de sus mejores conocimientos teológicos. Donde todo había de basarse en la verdad y una única interpretación, ya no quedaba sitio para la imagen con diversas significaciones.

La tradición, de la cual siempre se había sentido orgullosa la Iglesia romana, sufrió un giro radical. Dejó de consistir en la antigüedad de las instituciones y en la larga historia de interpretación de las Escrituras y pasó a verse en el estado primitivo de la Iglesia, que había que recuperar depurándolo de los cambios posteriores. El renacimiento de la Iglesia primitiva, después de muchos intentos fracasados en la Edad Media, posibilitaría en la época del renacimiento de la Antigüedad la fundación retrospectiva

de una práctica religiosa moderna. La nueva Iglesia sería una Iglesia desprovista de imágenes, siguiendo el ejemplo del apóstol Pablo, que se había opuesto a la práctica icónica de los paganos.

La conexión con la Iglesia primitiva se pone de manifiesto en la fijación en la palabra auténtica de Dios. El predicador interpreta el texto bíblico partiendo exclusivamente de la fe, sin necesidad de acudir a la exégesis eclesiástica. En la era de Gutenberg, la palabra de Dios de las Biblias en lengua vernácula podía llegar, en principio, a las manos de cualquiera. Así, siempre se las tenía presentes y permitía el control de la interpretación. Por otro lado, la presencia de la palabra bíblica concedía al predicador el control sobre la comunidad, que debía vivir conforme a la doctrina pura. La pureza de la doctrina se apoyaba en la literalidad del texto, que debía ser entendido desde el espíritu divino. La imagen nada podía ofrecer frente a la palabra auténtica; además, tenía el peligro de, si se la utilizaba en sustitución de la escritura, ofrecer una comprensión equivocada o equívoca.

La *palabra* podía ser aprehendida por medio del oído o la lectura, pero no por medio de la mirada. La unidad de la experiencia externa e interna, que guió al ser humano en la Edad Media, se quebró en un riguroso dualismo entre espíritu y materia, entre sujeto y mundo, como queda plasmado en la doctrina de Calvino (véase Apéndice, texto 41). La mirada no encuentra ni en las imágenes ni en el mundo, en el que Dios no ha dejado otra huella que su palabra, indicio alguno de la presencia de Dios. La palabra como sostén del espíritu constituye una idea tan abstracta como el nuevo concepto de Dios, la religión como un programa ético de vida. La palabra no representa nada, sino que es un signo de la comunicación. La distancia de Dios prohíbe su presencia en una representación pintada para la experiencia de los sentidos. El sujeto de la Edad Moderna, que se distancia del mundo, contempla éste dividido en lo meramente fáctico y el sentido oculto de la metáfora. Precisamente, la vieja imagen no se dejaba reducir a una metáfora, sino que perseguía la evidencia inmediata de la apariencia y el sentido.

La misma imagen actúa ahora, de repente, como símbolo de una disposición de ánimo arcaica que aún prometía la armonía entre el mundo y el sujeto. Su lugar pasa a ocuparlo el *arte*, que introduce un nuevo plano de sentido entre la apariencia de la imagen y el entendimiento del observador: el plano que se concede al artista, quien toma la imagen bajo su dirección como demostración de arte. La crisis de la vieja imagen y la aparición de un nuevo carácter artístico son dos fenómenos que se condicionan mutuamente. En la mediación estética radica una nueva posibilidad del uso de la imagen a través de la cual el artista y el observador pueden comunicarse. El sujeto se hace con el dominio de la imagen y busca en el arte la aplicación de su comprensión metafórica del mundo. La imagen, que ahora se produce y se descifra según las reglas del arte, se ofrece al observador para la reflexión. La forma y el contenido ceden su sentido inmediato al sentido mediato de una experiencia estética y un argumento oculto.

La entrega de la imagen al observador se espresa de forma palmaria en las nuevas colecciones de arte, en las que las imágenes representan temas humanísticos y la belleza artística. Para este cometido, incluso Calvino da luz verde a las imágenes. Ciertamente es que sólo pueden representar lo visible, pero esto no excluye la nueva va-

loración del mundo visible por medio del sujeto reflexivo. Los reformadores no crearon este nuevo estado de conciencia frente a la imagen, sino que son, en este aspecto, hijos de su época. A lo que se oponían en nombre de la religión, en realidad hacía ya mucho tiempo que había perdido la vieja sustancia de la revelación icónica. No afirmo esto con intención nostálgica, sino sólo para describir un proceso fascinante en el que la imagen del culto medieval se convirtió en la obra de arte de la Edad Moderna.

Este proceso también tuvo lugar en el mundo católico, y no sólo y simplemente como reacción a la crítica de los reformadores. Los Países Bajos no introdujeron oficialmente la Reforma hasta el año 1568, pero para entonces la transformación de la imagen que he ilustrado ya había concluido. La Iglesia romana tuvo que buscar una nueva práctica icónica para seguir manteniendo los derechos de la imagen de culto en la era del arte. Estos viejos derechos se trasladan preferentemente a las imágenes antiguas, que actúan como reliquias de un tiempo ya pasado. En la idea, son siempre entendidas como imágenes del cristianismo primitivo, rebatiendo así de manera visible el concepto de tradición de la Reforma. El arte contemporáneo recibe en estos casos el encargo de escenificar con eficacia la vieja imagen, lo que constituye un programa importante de la Contrarreforma.

En toda presentación semejante de la historia, como es de esperar, media siempre una exageración. El ser humano nunca se ha liberado del poder de las imágenes, pero lo ha experimentado en otras imágenes y de otras maneras. No existe ninguna cesura histórica a partir de la cual el ser humano haya cambiado tanto que ya no se le reconozca. Sin embargo, la historia de la religión o la historia del sujeto, ambas indisolublemente ligadas a la historia de la imagen, no pueden ser narradas sin un esquema histórico. Nadie puede negar que la Reforma o la aparición de las colecciones de arte cambiaron las cosas. El terreno estético ofrece, si uno quiere, una especie de compensación entre la experiencia de la imagen perdida y la experiencia que permanece. El juego de la percepción y de la interpretación, que se busca tanto en las artes plásticas como en la literatura, exige de un conocedor que entienda la reglas del juego.



## EL ICONO DESDE LA PERSPECTIVA MODERNA Y EN EL ESPEJO DE SU HISTORIA

Esta obra trata, como se verá, no sólo de iconos, sino también de estatuas y reliquias, es decir, de todo tipo de imágenes objeto de veneración. No obstante, el icono, a diferencia de las imágenes de culto occidentales de la Edad Media, ocupa un lugar propio en el pensamiento moderno debido a la historia muy particular de su redescubrimiento, por decirlo así, arqueológico. Las utopías románticas participaron en esta «mística del icono» y, previamente, fueron cuestiones de identidad de la Europa oriental las que, para afirmarse frente al otro canon cultural europeo, se apropiaron de los iconos y los apartaron de todo pensamiento histórico. Hoy ciertos emigrantes que han perdido su patria y los espíritus religiosos que añoran un arte puro, «original», *compiten* por el culto *verdadero* del icono que puede satisfacer cada ejemplar. Este libro no se ha escrito para ellos.

Resulta difícil tratar el tema de las imágenes de culto cristianas entre la Antigüedad y el Renacimiento, no sólo porque el icono oriental se halla envuelto en sombras, sino porque, además, no goza de un lugar propio en la historia del pensamiento y provoca muchos malentendidos. La pintura moderna sobre tabla, como obra de devoción, en el contexto de la mística de la Baja Edad Media y a las puertas de la imagen de colección renacentista, parece surgir, por así decirlo, de la nada. La figura de culto medieval forma parte de los estudios histórico-artísticos sobre la escultura. Las primeras tablas de Roma se tratan en el apartado de la «influencia» bizantina, y el icono oriental, abordado de manera aislada como tabla medieval, ha resultado siempre más interesante para poetas y teólogos que para los historiadores del arte, por la simple razón de que parece sustraerse al sentido del orden histórico. Así pues, sólo podremos abrirnos camino para abordar el tema de este libro reconstruyendo la historia de la idea moderna del icono, de tal modo que eliminemos los obstáculos que impiden un nuevo acercamiento a la materia; obstáculos que radican precisamente en la persistente influencia de esa misma historia.



## 2.1 El Libro de pintura del monte Athos y el Romanticismo

En el año 1839, el francés Adolphe Napoléon Didron visitó Grecia y el monte Athos, precisamente cuando se acababa de constituir la República Griega bajo el reinado de un Wittelsbach<sup>1</sup>. Didron fue uno de los primeros que se ocupó del arte religioso de la Iglesia oriental, y lo que llamó profundamente su atención fue el descubrimiento de que esas imágenes presentaban todas un gran parecido. ¿De qué modo se había extendido esa iconografía fijada dogmáticamente que le negaba toda orientación histórica?

Su excitación creció al observar que en el monte Athos algunos pintores esbozaban en las paredes un fresco sin seguir modelo alguno, mas con una precisión tal que le llevó a indagar las raíces de su aprendizaje. La respuesta a sus preguntas se hallaba en un manual de pintura religiosa que le mostraron, el desde entonces famoso *Libro de pintura del monte Athos*. Didron publicó el texto en lengua francesa tras lograr que un Relenista realizase una copia del original. De una segunda copia hizo entrega al rey griego, quien la depositó en Múnich, abriendo las puertas a la traducción al alemán que en 1865 llevaría a cabo Godehard Schäfer. El descubrimiento provocó gran sensación, como se deduce de la carta en que Victor Hugo le da la enhorabuena<sup>2</sup>.

Cierto es que la obra contenía indicaciones técnicas, pero se encontraba mucho más centrada en los temas y en la reflexión acerca de los lugares en los que se hallaban y cómo debían representarse. Objeto y técnica de la pintura se encontraban, pues, establecidos. El asombro de Didron halló así una explicación y en su prólogo escribió: «El pintor griego es esclavo del teólogo. Su obra es el modelo de sus seguidores al igual que la suya es copia de sus predecesores. El pintor se encuentra unido a la tradición como el animal a su instinto; ejecuta una figura como una golondrina su nido, y la abeja, su panal. Su único cometido radica en la ejecución de la imagen, mientras la invención y la idea son asunto de los padres, de los teólogos y de la Iglesia católica»<sup>3</sup>.

Esta interpretación se vería afianzada por la introducción de la obra, en la que se describía la «ordenación como pintor» que esperaba al artista una vez concluido su aprendizaje. El texto califica su actividad como un servicio a Dios, y la pintura, como instrumento de la gracia divina, obra que exige, además del talento concedido por Dios, un corazón puro y devoto. La oración que debía entonar el sacerdote incluía la petición de estas virtudes<sup>4</sup>.

Este tipo de observaciones encontró, lógicamente, un terreno fértil entre los últimos defensores del Romanticismo, quienes harían suyo el llamamiento programático a la escena artística secularizada. No es ninguna casualidad que Didron dedicase su

<sup>1</sup> M. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin. Le guide de la peinture*, París, P. Durand, 1945, pp. III ss. [introducción hasta XLVIII, dedicatoria a Victor Hugo, pp. I ss.].

<sup>2</sup> G. Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, traducido del manuscrito en griego moderno, con comentarios de Didron y propias, Trier, 1853 [traducción de la introducción de Didron, pp. 1-32; sobre la carta de V. Hugo, p. 20].

<sup>3</sup> La cita se encuentra en Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin. Le guide de la peinture*, cit., p. IX.; Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, cit., p. 5.

<sup>4</sup> Sobre la ordenación de pintores, véase Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, cit., pp. 43 ss.

obra al autor de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo. Esta primera publicación fue la fuente de muchos malentendidos, y la obligación dogmática de un arte, por decirlo así, sacralizado, que creyó verse en el *Libro de pintura*, pronto dejaría de observarse bajo una luz positiva al cambiar la situación en Europa.

El error fundamental radicó en el convencimiento de que por fin se había encontrado la clave para entender el arte bizantino. El *Libro de pintura*, sin embargo, había sido compilado por primera vez a finales del siglo XVIII por el monje Dioniso de Furna, apenas dos generaciones antes. Seguramente en esta obra también había estratos más tempranos, y desde entonces se han encontrado fragmentos de otros textos más antiguos; sin embargo, éstos no llevan muy lejos<sup>5</sup>. No parece que en la época bizantina existiera este tipo de libro del que estamos hablando. Toda la estructura de la obra transmite la impresión de ser la codificación de un proceso ya cerrado con mucha anterioridad. Como inventario de una tradición en peligro, en tanto que ya muerta, la obra tenía como objetivo evitar que esa tradición se siguiera deformando. Quizás valga la pena asumir el riesgo de una comparación con la situación de Florencia en torno al año 1550, cuando los planes de la Academia estaban en circulación y los jóvenes artistas debían reglamentarse por medio de las *Vidas* de Vasari<sup>6</sup>. En resumen: el *Libro de pintura* es, desde el punto de vista tipológico, un producto posbizantino.

Cierto es que la parte técnica se remonta a la época bizantina. Libros de taller similares han existido siempre. No hay más que pensar en Cennini, cuyo manual representa el mejor equivalente del apartado técnico del *Libro de pintura*. Sin embargo, la técnica sola no fundamenta ningún estilo. Conviene no olvidar que este *libro de pintura* no muestra ningún modelo concreto de imagen, como aquellos de los que sí disponían los *podlíniki* rusos con sus patrones iconográficos<sup>7</sup>. Con las instrucciones técnicas y la mera cita del tema no bastaba, y el pintor había de adquirir un aprendizaje adicional propio sobre las formas. El hecho de que esta tradición de taller dejara de desarrollarse no tiene relación con la existencia del *Libro de pintura*. Tan síntoma es lo uno como lo otro.

Naturalmente, a pesar de lo expuesto, en el fondo de las reflexiones de Didron hay un núcleo de verdad. Sólo se equivoca al afirmar que el pintor se hacía cargo exclusivamente de la ejecución de la obra, mientras que la idea y la invención eran asunto del teólogo. El arte bizantino, al igual que la práctica de taller medieval, desconocía esta separación entre invención y ejecución. Los modelos a seguir procedían de pintores y no de los dictados de los teólogos. Sin embargo, la teología de las imágenes otorgó a la obra el valor de un producto *quasi* sacro e intentó, así, apartarla del dominio del pin-

<sup>5</sup> A. Papadopoulos-Kerameus, *Dionysin tu ek Phurna Hermencia tes zographikes technes*, San Petersburgo, 1983.

<sup>6</sup> Sobre este asunto, véase H. Belting, «Vasari und die Folgen», en H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Múnich, 1983.

<sup>7</sup> El manual de los pintores de iconos que recibió su nombre de la familia Stroganoff (en torno al año 1600), fue publicado en 1869 con el título de *Stroganovskij Ikonopisnyj Licevoj Podlínnik* (nueva edición: *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow* [1965], Múnich, 1983) y, como el resto de representantes de estos *podlíniki*, consta de dibujos esquemáticos y apostillas nominales que pueden ser trasladados directamente a los cuadros. Sobre este género, véase B. Rothmund, *Handbuch der Ikonenkunst*, Múnich 1966, pp. 56 ss.; K. Osnasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig, 1968, pp. 29 ss.

tor. El hecho de que el pintor fuera su creador constituía para la teología una circunstancia secundaria, pues para ella lo importante era la aportación a la revelación divina que reconocía en la imagen. Lo que Didron denomina «ejecución» es, en realidad, la materia a partir de la cual puede reconstruirse una historia exhaustiva del estilo. La pretensión teológica de «verdad», no obstante, sí es cierto que limitó el campo de acción de la producción artística, pues no se trataba de una verdad en sentido artístico o en el sentido de fidelidad a la naturaleza en la copia. La exigencia de autenticidad se refiere a los *arquetipos*. Sin embargo, un arquetipo necesita repetición. Es así como se explica el dogmatismo conservador de la pintura de iconos. Cuando se creía haber encontrado una forma auténtica, bien fuera para una verdad religiosa, bien para el «auténtico» retrato de Cristo, ya no podían seguir existiendo otras soluciones «correctas», aunque no siempre había acuerdo sobre la forma auténtica. A veces el pintor tenía que refrenar la mano para acomodarse al modelo correcto. Pero la forma se convertía en norma y lo auténtico en tipo tan pronto como se exigía la repetición.

Lo que Didron desconocía era que él no había visto apenas un icono de la época bizantina. Quien sí se percató de este malentendido fue el historiador del arte alemán Heinrich Brockhaus, que en 1888 visitó Athos. En 1891, presentó una publicación modélica sobre el arte de la Iglesia oriental cuyas ideas fundamentales siguen siendo válidas en la actualidad. En sus páginas constató resignado que ya nadie podía hacerse una idea de lo que fue la pintura sobre tabla de la Iglesia oriental, pues se había abandonado por completo a su destrucción<sup>8</sup>.

## 2.2 El redescubrimiento en Rusia

Al mismo tiempo, aparecía por primera vez a la luz pública la pintura de iconos rusa, que es la que ha marcado nuestra idea del icono hasta el día de hoy. La investigación rusa puso también en marcha el estudio de la pintura de iconos griega. En el séptimo congreso de arqueología de Moscú en 1890, se mostraron por primera vez algunos iconos antiguos que habían llegado a Rusia por vías poco usuales (figs. 22 y 40). El obispo Porfirij Uspenskij los donó a su muerte al museo diocesano de Kiev: los iconos procedían de dos viajes al monte Sinaí que había realizado en 1845 y 1850. Su relato del viaje recibió poca atención, pero los originales despertaron gran interés una vez pasaron a formar parte de una colección pública<sup>9</sup>. Josef Strzygowski, que por aquel entonces ejercía la docencia en Praga, publicó las dos tablas, que aún hoy se cuentan entre los iconos más antiguos conocidos<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Brockhaus, 1891, pp. 87 ss., 151 ss. [sobre el libro de pintura]

<sup>9</sup> P. Uspenskij, *Primer viaje al Monasterio de Sinaí en el año 1845* [en ruso], Petrogrado, 1856. Al respecto véase N. Petrov, en *Iskusstvo* 5-6 (1912), pp. 191 ss.

<sup>10</sup> J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler*, I, Viena, 1891, pp. 113ss.; *idem*, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, pp. 123 ss. Cfr. también D. V. Ainalov, en *Vizantijskij Vremennik* 9 (1902), pp. 343 ss.; O. Wulff y M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, Hellerau bei Dresden, 1925, pp. 8 ss.; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I, Princeton, 1976, pp. 51 ss.

En las décadas siguientes, el círculo en torno al decano Kondakov dio los primeros pasos en la tierra incógnita de la pintura de iconos. Su interés se entiende también a partir de la situación nacional. Estaba en discusión la relación con la tradición propia desde la fundación de San Petersburgo había sido abolida, por así decirlo, a golpe de leyes en favor de una europeización dirigista. Fue la crisis de este concepto la que obligaría en el siglo XIX a una reflexión sobre el pasado propio. En este contexto, los iconos adquirieron gran importancia, pues al fin y al cabo se trataba de la única forma de pintura rusa existente antes del giro hacia Occidente<sup>11</sup>.

La opinión pública rusa apenas tomó nota de estas investigaciones en un primer momento, hasta 1913, con motivo de la gran exposición conmemorativa de los trescientos años de reinado de la casa Romanov, que entre las antigüedades rusas concedió un lugar privilegiado a los iconos, abriendo los ojos de los rusos a los valores estéticos y el significado histórico de un género pictórico que hasta entonces sólo era conocido como mero inventario eclesiástico. La exposición se vio favorecida por la apertura coetánea de las iglesias de los «Viejos Creyentes», en las cuales se encontraron iconos antiguos en estado original<sup>12</sup>.

En 1873 Nikolai S. Leskov había publicado su famosa novela *El ángel sellado*, en la que plasmaba para el gran público la imagen romántica de la antigua pintura de iconos rusa<sup>13</sup>. En la pintura de los denominados Viejos Creyentes, excluidos de la comunidad eclesiástica oficial, el literato observaba una tradición auténtica de la religiosidad natural del pueblo ruso. Según se lee en la obra, el sello oficial de un gobernador había profanado el icono de un ángel santo tutelar de un grupo que intenta recuperar la tabla original confiscada cambiándola por una copia exacta. La salvación de las personas depende de la posesión del icono auténtico, del ángel de cabellos dorados cuya imagen concede paz al alma de quien lo contempla. El sello del gobernador cegó un ojo del ángel, que era, según afirmaban sus dueños, su protector y, además, insustituible, «porque aquel ángel fue pintado en tiempos difíciles por una mano devota y consagrado por un sacerdote de la antigua fe según el breviario de Pjotr Mogila. Y ahora ya no disponemos ni de sacerdote ni de aquel breviario». Los iconos se convierten para los Viejos Creyentes en símbolo de su fe perseguida, y para escritores como Leskov, en símbolo de la identidad rusa perdida. «La imagen de las tradiciones de los antepasados está hecha pedazos...», como si todo el pueblo ruso hubiera sido incubado ayer mismo por la gallina entre ortigas.» La «iconografía sacra rusa», un auténtico arte divino, no sólo se dirige al alma de las gentes sencillas, sino que, en ella, además, representa el «glorioso cuerpo celestial» que «el ser humano material no puede siquiera

<sup>11</sup> Las obras principales de Nikodimos Pawlowitsch Kondakov (1844-1925), que tras la Revolución emigró a Praga, fueron publicadas tras su muerte: *The Russian Icon*, Oxford, 1927 (*idem* en varios tomos, Praga, 1928-1933). Sin embargo, sus informes de viaje (Athos, Sinaí) y sus estudios iconográficos, como los realizados en torno a la figura de la Virgen (1914), ejercieron una influencia temprana.

<sup>12</sup> *Vystavka drevene ruskogo iskusstva*, catálogo, Moscú, 1913, con 147 reproducciones de iconos.

<sup>13</sup> Acerca de la obra de Nikolai Leskov, véase M. L. Roessler, *Leskov und seine Darstellung des religiösen Menschen*, tesis doctoral, Marburg, 1939; W. Benjamin, *Illuminationen*, Fráncfort a. M., 1961, pp. 409 ss. [ed. cast.: *Illuminaciones*, Madrid, Taurus, 1971].

imaginar». El arte moderno es mundano y plano. En el arte antiguo se encuentra el «espíritu del que hablan las tradiciones de los padres». Por esa razón, era también una especie de servicio divino, tenía sus reglas, «pero su ejecución dependía del arte libre y del pintor inspirado». Aquí está, formulado correctamente, el concepto romántico que hasta el día de hoy determina el modo de contemplar el arte oriental y que impide entender la historia real del icono griego.

Sin embargo, no fueron sólo motivos religiosos y patrióticos los que alimentaron el entusiasmo del público. El descubrimiento de los «primitivos» se respiraba en el aire desde que los artistas los habían invocado. Kandinsky, Chagall y Jawlensky se dejaron inspirar por los ardientes colores y el deseo fabulador del movimiento naíf ruso. Es significativo que Vladimir Tatlin comenzase, al igual que Gontscharova, como pintor de iconos. Kazimir Malévich, que buscaba captar en una especie de nuevo icono el ideal absoluto sin el rodeo de la materialidad, veía el icono patrio como alternativa a la tradición artística occidental: según sus propias palabras, le transmitía una verdad más elevada que la naturaleza. También artistas de otras nacionalidades se rindieron ante este arte «primitivo». Así, en 1911 Matisse declaraba en Moscú que en Rusia existían mejores modelos para los artistas que en Italia; también el *Jugendstil* vienés y el Simbolismo mostraron reflejos de los iconos rusos; y llama la atención que aún no se haya estudiado en profundidad ninguna de estas cuestiones<sup>14</sup>.

El icono ruso siguió marcando el modo de entender este tipo de pintura. Antes incluso de la Primera Guerra Mundial, Oskar Wulff ya había adquirido tablas rusas para los museos berlineses y en 1926 organizó junto con sus colegas rusos las dos grandes exposiciones que fundamentarían el gusto del público alemán por los iconos rusos<sup>15</sup>. La obra sobre la pintura de iconos que publicó conjuntamente con el decano Kondakov se apoya esencialmente en las colecciones rusas, algo muy significativo desde el punto de vista histórico-científico<sup>16</sup>. Entretanto, se coleccionaban iconos rusos en Alemania. Las colecciones Winkler y Wendt constituyeron la base del museo de iconos de Recklinghausen, inaugurado en el verano de 1956, cuyos fondos han crecido hasta superar el centenar de ejemplares<sup>17</sup>. El hecho de que se trate, sobre todo, de piezas tardías y eslavas se explica por la situación del mercado. Hay que comprenderlo, aunque a veces la bienintencionada actividad de este museo desemboque en una información errónea con la que se queda el gran público, al presentarse la Edad Media con obras eslavas de épocas posteriores.

La historia del descubrimiento del icono se refleja en las ideas románticas e históricas del siglo XIX, lo que ha conducido con frecuencia a una idea errónea del icono

<sup>14</sup> Sobre Tatlin, véase J. Milner, *U. Tatlin and the Russian Avant-Garde*, New Haven y Londres, 1984, pp. 8, 24. Sobre N. Gontscharova véase M. Chamot, «Gontscharowa's Work in the West», *Russian Women-Artists of the Avant-Garde*, Colonia, 1950, p. 50. Sobre la recepción iconográfica de Malevich véase J. C. Marcade y S. Siger, *K. Malevitch. La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926*, Lausana, 1981, pp. 23, 51 ss. Algunas de estas reseñas se las debo a Jens T. Wollsen. Véase también K. Bering, «Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk K. Malevichs», *Ostkirchliche Kunst* 2-3 (1986), pp. 143 ss.

<sup>15</sup> En el desarrollo de ese gusto ejerció una considerable influencia el museógrafo berlinés. Véase O. Wulff, *Lebenswege und Forschungsziele*, Baden-Baden, 1936.

<sup>16</sup> Wulff y Alpatoff, *Denkmäler der Ikonmalerei in kunstgeschichtlicher Folge*, cit.

histórico. Cuando el culto al icono en la época de la Ilustración se había convertido en un fenómeno marginal, que sólo perduraba en prácticas populares, fue restaurado en el contexto del reclamo de un mundo perdido. Frente al clasicismo y al arte secularizado de las academias, el icono ofrecía un ideal artístico que se creía medieval y estaba convenientemente aureolado. La «luz de Oriente» permitiría tomar conciencia de cómo el arte se había alejado de sus antiguos vínculos y de la pérdida de su pretensión cultural.

### 2.3 La pintura sobre tabla italiana como heredera del icono

Entretanto, la investigación se había topado con el icono en un contexto completamente distinto. Esta vez nos hallamos en la Edad Media italiana. En el intento de reconstruir la historia temprana de la pintura europea sobre tabla, se rastreaban sus orígenes en los primeros retablos e imágenes devocionales, y en esa búsqueda, de la intuición se pasó pronto a la certeza de que la mayoría de los tipos de los retablos y de las imágenes de devoción privadas debían su existencia, y también su apariencia, al encuentro con iconos orientales.

Una de las primeras formas del retablo, el denominado *dossale* (fig. 3), se ajusta en su anchura a la mesa de altar y, como muestra un ejemplar pisano, reúne una serie de figuras de santos de medio cuerpo bajo arcos apuntados<sup>18</sup>. No cabe duda de que en este caso nos encontramos ante un nuevo modo de aplicar el iconostasio o *templon* bizantino, que en la Iglesia oriental corona y cierra los cancelos del coro.<sup>19</sup> En Bizancio, no existen retablos. La forma de presentación sitúa en un mismo plano el *templon* y la tabla (fig. 4). El remate apuntado de la obra pisana pone de manifiesto su función como retablo, al tiempo que sintetiza el friso de iconos. También desde el punto de vista temático, no sólo como composición del icono colectivo, existen coincidencias con el iconostasio oriental, en la denominada Déesis, en la que distintos santos asisten a Cristo como intercesores.

Otros tipos de retablo tienen asimismo su origen en iconos, como sucede con el retablo de formato vertical con terminación apuntada. En general, puede afirmarse que el retablo con la figura de cuerpo entero del santo titular rodeada de pequeñas escenas ha recibido influencias del denominado *icono biográfico* (fig. 6). Una comparación entre el retablo de santa Catalina en el Museo de Pisa (fig. 226) y un icono de santa Catalina del monasterio del Sinaí (fig. 227) puede aclarar esta relación<sup>20</sup>. El icono bio-

<sup>17</sup> Al respecto, véase Rothemund, *op. cit.*; H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, Recklinghausen, 1975.

<sup>18</sup> E. Carli, *Pittura medievale Pisana*, Milán, 1958, reproducciones 56-58; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Viena/Múnich, 1962, pp. 109 ss.; K. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», en I. Hutter (ed.), *Byzanz und der Westen (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse SB 432)*, Viena, 1984, pp. 143 ss., reproducciones 13, 14.

<sup>19</sup> Véase al respecto el cap. 14.

<sup>20</sup> Carli, *op. cit.*, reproducciones 77, 78; Hager, *op. cit.*, pp. 95 ss.; Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», cit., repr. 22, 23.

gráfico, llamado así por la representación en los márgenes de escenas de la vida del santo, se reconoce aún de manera clara en su derivación italiana, por más que se monumentalizara y estuviera pensada para colocarse sobre el altar (véase cap. 18.1).

Asimismo, cabe destacar el éxito del icono en Occidente como arquetipo del nuevo género de tablas con la Virgen de medio cuerpo, cuya atmósfera e intimidad satisfacían necesidades de contemplación distintas a la imagen de representación de rígida solemnidad de la época románica. El icono, del que suele destacarse la distancia hierática y la rigidez, inauguró en Occidente precisamente todo lo contrario: el retrato cercano y afectivo de María, que tanto desarrollo iba a tener en el futuro. Un pequeño altar privado de la escuela de Berlinghiero en Lucca (fig. 212) introduce en el segundo cuarto del siglo XIII el tierno abrazo de madre e hijo, asunto al que, en la pintura de iconos, ya se habían anticipado, en torno al año 1100, cuadros como la famosa *Madre de Dios de Vladimir* (fig. 175; véase cap. 17)<sup>21</sup>.

De algunas imágenes todavía se sigue discutiendo si son de *importaciones* bizantinas, obras de *maestros* bizantinos en Italia o *réplicas italianas* de originales griegos. Una de ellas es la *Madonna Kahn* (fig. 225), que llegó a la National Gallery of Art de Washington procedente de la colección Kahn. La obra, que presenta la técnica artística de un pintor de iconos oriental, fue realizada sin embargo por encargo en Toscana, y no sólo la imagen de cuerpo entero entronizada está tomada de las tablas toscanas de la Virgen, de las que no había ejemplos en Oriente, sino incluso la convención de un ornamento núbico grabado que sólo era habitual en Toscana. Es posible que el joven Duccio se encontrara hacia 1280 con el artista itinerante griego, y recibiera de él importantes impulsos para configurar una nueva técnica y el arte de la expresión viva. Su obra temprana la *Madonna Crevole* (fig. 224), en la Opera del Duomo de Siena, es una especie de «traducción» del estilo de los iconos al de la pintura sienesa<sup>22</sup>.

La recepción del icono en el siglo XIII no se limitó a Italia, aunque aquí fuese donde tuvo mayor importancia. Algunos ejemplos italianos de esta época se encuentran tan cerca de los iconos griegos en cuanto a la fórmula iconográfica y la factura artística que apenas logran diferenciarse. En un icono de Nocera Umbra (fig. 5) se observa el empaque semicircular rectangular característico de la pintura de iconos, así como el sombreado dorado de las vestiduras. Sólo la mitra episcopal latina indica que se trata de un producto occidental<sup>23</sup>.

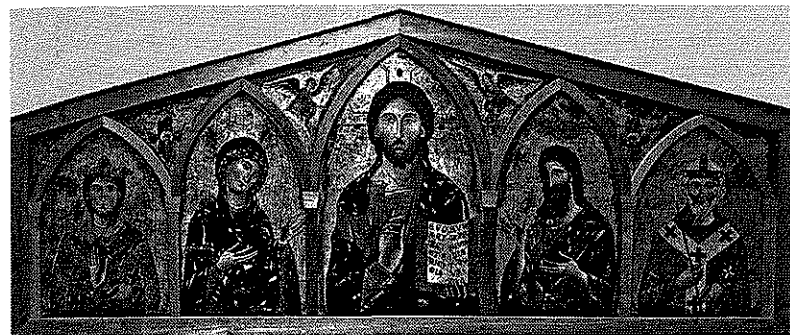
También en territorio alemán se ha constatado una temprana recepción de los iconos. Un libro iluminado procedente de Sajonia, actualmente en Donaueschingen, re-

<sup>21</sup> Sobre el pequeño altar privado de Lucca (Tabernáculo Stodlet), que hasta el día de hoy se encuentra en Cleveland, véase H. S. Francis, «The Stodlet Tabernacle», *Bulletin Cleveland Museum of Art* (1967), pp. 92 ss.

<sup>22</sup> Sobre la Madonna Kahn, véase últimamente H. Belting, «The "Byzantine" Madonnas», *Studies in the History of Art of the National Gallery of Washington* 12 (1982), pp. 7 ss.

<sup>23</sup> Sobre el cuadro de Nocera Umbra, véase E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florencia, 1949 [Nueva York, 1976], núm. 274.

<sup>24</sup> Respecto al manuscrito de Donaueschingen, véase últimamente la exposición *Ornamenta ecclesiae*, III, catálogo, Colonia, 1985, núm. H 64 [aquí también respecto al patrón de Friburgo].



3. Pisa, Pinacoteca. Imagen de altar procedente de San Silvestro, siglo XIII.



4. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Fragmento de iconostasio con la Deesis, detalle, siglo XIII.

produce a doble página un díptico con los bustos de Cristo y María<sup>24</sup>. En el museo de los agustinos de Friburgo también se encuentra un modelo de un icono griego de finales del siglo XII que representa un santo caballero, como el que se descubrió en el Sinaí entre los fondos de las imágenes de la época de las cruzadas. En el reverso de la hoja hay un catálogo iconográfico con setenta y cinco temas diferentes, entre los cuales no son pocos los iconos mencionados (véase cap. 16).

Naturalmente, hasta que no se hicieron los correspondientes hallazgos entre el material oriental, la labor se siguió centrando en la reconstrucción de modelos perdidos. En los años cincuenta, el matrimonio de historiadores del arte griegos compuesto por Georg y Maria Soteriou realizó uno de estos hallazgos, dando a conocer a los investigadores el gran tesoro de iconos del monasterio del Sinaí<sup>25</sup>. Con ello, el estudio de los iconos pisó por primera una base sólida. La obra del austriaco Walter Felicetti-Liebenfels, que en 1956 presentó una *Historia de la pintura de iconos bizantina*, apareció bajo una estrella poco propicia, pues al mismo tiempo el matrimonio Soteriou publicaba doscientos iconos inéditos del Sinaí, que aún hoy siguen representando el material más importante para la historia del icono en general, al menos para la época que va del siglo V al siglo XIII<sup>26</sup>.

## 2.4 Hallazgos en Roma y en el Monte Sinaí

El descubrimiento casual realizado en el monasterio de Santa Catalina ha permitido a la ciencia escribir una historia de la pintura de iconos bizantina. El catálogo de los iconos del Sinaí constituye un compendio de la pintura sobre tabla bizantina. Tras darse a conocer este tesoro, las Universidades de Princeton y Michigan preparan una expedición que trabajó casi una década en dicho monasterio con un equipo de expertos, fotógrafos y restauradores varios meses al año. Se estima que sus descubrimientos abarcan cerca de tres mil piezas. Entretanto, se publicó el primer tomo de los catálogos, escrito por Kurt Weitzmann<sup>27</sup>.

Entre estas obras hay pocas locales o de procedencia egipcio-palestina. La gran mayoría proviene de las provincias centrales del Imperio bizantino y de la misma Constantinopla, así como una serie de obras de Chipre. Esta constatación vale sobre todo para las obras realizadas a partir del siglo IX, que reflejan el desarrollo del estilo bizantino en la metrópoli, sin ninguno de los rasgos que cabría esperar en las provincias orientales bajo

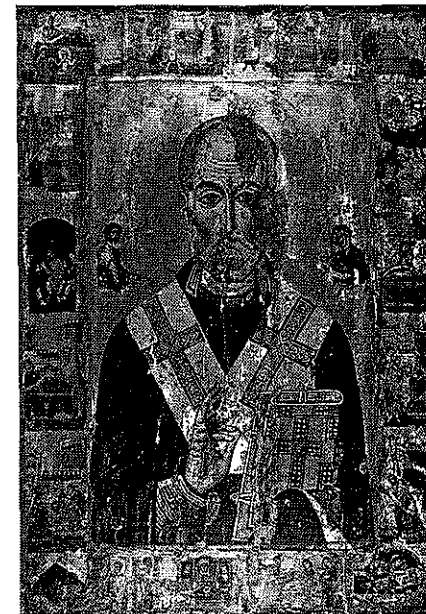
<sup>25</sup> Georg y Maria Soteriou, *Ikones tás Monás Sina* [Iconos del monasterio del Sinaí], I, Atenas, 1956 [láminas]; II, Atenas, 1958 [texto].

<sup>26</sup> W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang*, Olten, 1956.

<sup>27</sup> Acerca del monasterio del Sinaí, véase H. Scrobucha, *Sinaí*, Olten y Lausana, 1959; G. H. Forsyth y K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and the Fortress*, Ann Arbor (Michigan), 1973; J. Galey, *Sinaí und das Katherinenkloster*, Stuttgart, 1979. Acerca de los iconos del Sinaí, véase Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I, cit.; *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982.



5. Nocera Umbra, Museo. Icono de santo (Umbria), siglo XIII.



6. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono biográfico de san Nicolás, siglo XIII.

soberanía árabe. Se trata de donaciones realizadas por peregrinos y en parte, también, productos del «arte de los cruzados» (véase cap. 16).

El monasterio griego era una etapa en la ruta que conducía a los peregrinos a los Santos Lugares (fig. 160). El monte de Moisés, que domina el monasterio, y el lugar de la zarza ardiendo, donde Moisés encontró a su Dios, constituían sus principales atractivos. El monasterio fue fundado en el siglo VI con fondos aportados por el emperador Justiniano, y sus muros exteriores siguen siendo los originales. La basílica y el famoso mosaico del ábside con la Transfiguración de Cristo, ambos de la época de la fundación, permanecen intactos. El rico tesoro de iconos nos hace tomar conciencia de la enormidad de las pérdidas en lo que toca al material restante. El hecho de que se conservasen precisamente en ese lugar se explica por diversos motivos. Entre otros, la ubicación apartada y el carácter fortificado del monasterio, que nunca fue destruido, así como el clima. En este caso, nos encontramos con circunstancias paralelas a las de los retratos de momias y el resto de imágenes sobre madera conservadas en Egipto de la época tardorromana, que hoy constituyen las únicas muestras de la retratística antigua sobre tabla (véase cap. 5).

Ha habido otra serie de descubrimientos, esta vez en Roma, tan importantes, si no en la cantidad, sí en su calidad artística y en su significado histórico. Tuvo también lugar en los años cincuenta y cuenta entre los grandes logros del Instituto Centrale di Restauro de Roma y de uno de sus colaboradores de entonces: Carlo Bertelli<sup>28</sup>. En Roma apareció un conjunto cuyos ejemplares se remontan hasta el siglo VI, y que incluía piezas bizantinas importadas y réplicas locales romanas. Tras estos hallazgos puede darse ya por seguro que, desde el punto de vista de la veneración cultural de los iconos, en la Antigüedad tardía y en la Alta Edad Media, Roma era una provincia bizantina. Esto es tanto más significativo si se tiene en cuenta que era el centro de la cristiandad occidental. Atendiendo a este aspecto, no es casual que la recepción de los iconos en el siglo XIII se concentrara especialmente en Italia. Hoy también se cree que en Italia se realizaron iconos todos los siglos de la Edad Media. Este conocimiento confiere a la investigación de la pintura de iconos un nuevo significado. Desde la perspectiva de la historia del arte europea, la historia de la recepción de los iconos debe constituir uno de sus principales campos de estudio (véase cap. 15).

Como conclusión de esta panorámica sobre la *historia del origen* del icono, puede decirse que la investigación se encuentra hoy ante un nuevo comienzo tras los hallazgos de Roma y del Sinaí. Mientras que el material del Sinaí no se saque a la luz por completo, no podrá decirse nada definitivo. Aún quedan pendientes importantes publicaciones, al menos desde el punto de vista de la historia artística del icono, pero estamos ya en condiciones de afirmar que éste representa la rama más importante, si no la única, de la pintura europea sobre madera en un lapso que abarca casi un milenio. Hoy nos hacemos una idea de su *historia* a partir de piezas conservadas desde el siglo V hasta el siglo XV, pero la *historia de su alcance y su influencia* en Occidente sobrepasa con creces estos límites.

<sup>28</sup> Acerca de los iconos romanos, véanse caps. 6 y 4, junto con las notas 25-27.

## 2.5 Problemas de una historia del icono. El déficit en una historia de las formas

¿Puede afirmarse que el icono ha tenido historia? Si creyésemos a Didron, tendríamos que afirmar con él que esa historia no llegó a desarrollarse, se le habría sustraído a la sociedad bizantina. Si escuchamos a los teólogos bizantinos, parece casi como si fuera un acto de autorrevelación de Dios. Sin embargo, los teólogos sólo dicen lo que el icono debería ser, no lo que realmente fue.

La historia interna del icono se manifiesta en las formas y en los contenidos. Su historia externa arranca en el siglo V, apareciendo primero en la esfera privada, más tarde en la eclesiástica y, por último, en la estatal. Su popularidad lo empuja pronto a una crisis, pues tenía muchos enemigos, precisamente entre los teólogos. A comienzos del siglo VIII, fue prohibido por vía legal. La prohibición desata una guerra civil que concluye con la admisión oficial de los iconos. En adelante, el icono continuará ocupando un lugar seguro en la vida de los bizantinos. Si nos atenemos a estos hechos, su historia concluiría con la reintroducción en el siglo IX. Las obras conservadas, sin embargo, nos muestran que esto no fue así. A pesar de las aseveraciones contrarias de los teólogos, los iconos siguen incorporando nuevas formas y temas. Las formas parecen ser la expresión de la transformación histórica que une al icono con la sociedad que lo produce.

El icono poseyó en cada uno de los tres periodos bizantinos un significado diferente. En la *Antigüedad*, Bizancio fue en principio parte del Imperio romano de Oriente<sup>29</sup>. Oriente Próximo y Egipto se encuentran y se encontrarán aún por largo tiempo en manos cristianas. En Roma, los papas oponían resistencia a la administración bizantina cuando el Imperio romano de Occidente había dejado de existir. Las conexiones en el Mediterráneo son más importantes que las posteriores separaciones. El icono resume todos los problemas en torno a una imagen de culto cristiana, que durante mucho tiempo seguiría siendo objeto de disputa. No es más que una pintura sobre tabla tardoantigua que asume la triple herencia de la imagen divina, la imagen imperial y el retrato funerario. Por esta razón, se presenta en una diversidad de formas trasladadas a él en su totalidad procedentes de otras tradiciones y otros géneros. No han desarrollado formas propias todavía, tampoco una estética propia. En su apariencia se dirime el conflicto entre el deseo de una imagen conmemorativa individual y el anhelo de un tipo ideal imperecedero. Las concepciones y las prácticas orientales y occidentales caminan aún de la mano<sup>30</sup>.

El *segundo periodo* comienza en el siglo IX. El cisma entre las Iglesias de Oriente y Occidente se abre camino. La ciudad imperial se ha convertido en el centro en un Imperio oriental reorganizado. El idioma de la Administración ya no es el latín, sino el griego. En Occidente existe un Imperio desde el año 800. Oriente Próximo está en manos del islam, pero los Balcanes y Rusia se orientan como satélites hacia Bizancio,

<sup>29</sup> Cfr. acerca de este tema la bibliografía recogida en el cap. 6.

<sup>30</sup> Cfr. al respecto cap. 5.

cuya Iglesia posee un radio de influencia mayor que el del poder estatal. La Iglesia ortodoxa toma forma definitiva, a favor de la cual también el icono tiene que dar testimonio. Éste, tras enconadas contiendas, en las que finalmente serán vencidos los iconoclastas, se volverá a introducir bajo nuevas premisas y con nuevas definiciones, y será utilizado por primera vez de manera oficial<sup>31</sup>. Otros géneros artísticos pasan ahora a depender de él. Un arte estandarizado, que da el tono en todos los terrenos de la pintura religiosa, se convierte en instrumento de la doctrina eclesiástica de las imágenes. Puesto que en la controversia en torno a las imágenes había dividido a todos, ahora todos son llamados en su nombre a la unidad. El icono debe garantizar la tradición verdadera en la que el Bizancio medieval busca su identidad. En Occidente, para hacer frente a los bizantinos, se esgrime otra doctrina sobre las imágenes desde finales del siglo VIII.

El siguiente punto de inflexión se sitúa en el año 1204, cuando Constantinopla es conquistada por un ejército de cruzados que se hallan bajo la influencia de Venecia<sup>32</sup>. La reacción griega, que se pone en marcha poco después, conduce en 1261 a la reconquista de la ciudad imperial. En el *tercer periodo*, Bizancio lucha en el exterior contra los turcos y en su interior batalla por su verdadera identidad. Una especie de restauración cultural activa el cultivo de la herencia griega. Pero entre el deseo y la realidad de un Imperio reducido se abre una distancia cada vez mayor. El icono, que vuelve a experimentar un florecimiento, se convierte en espejo de esta crisis, abierto a una visión personal que, sin embargo, busca la experiencia clara de una realidad distinta, interior. La evidencia, que en las formas mantiene viva la herencia helenística, es sólo un medio que persigue el fin de hacer visible lo invisible. La conquista turca pone final a la existencia de Bizancio en 1453. El arte del icono ya no se desarrollará más, sino que simplemente sobrevivirá, sobre todo en Rusia y en Creta. A partir del siglo XIII, sin embargo, comenzará una nueva historia en el arte occidental.

La historia formal del icono se desarrolla en el marco de la historia del arte de la Antigüedad tardía y bizantino, en la que se imbrica<sup>33</sup>. Las líneas generales de esta historia son igualmente válidas para el icono, que no puede aislarse de la historia general del estilo a la que pertenece. No obstante, el icono expresa en sus formas y a su modo la manera histórica de entender la naturaleza de la imagen de culto, que ha sufrido variaciones en las distintas épocas.

El *icono temprano* muestra que aún no existe una doctrina fijada sobre las imágenes que deba expresar. Compite con tradiciones antinómicas de la concepción tardoantigua de la naturaleza y la imagen. Espacio y superficie, movimiento y quietud, cor-

<sup>31</sup> Cfr. al respecto cap. 8.

<sup>32</sup> Cfr. al respecto H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», en H. Belting (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte el XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)*, Bolonia, 1982, pp. 35 ss. [incluye bibliografía].

<sup>33</sup> Cfr., entre otros, V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1967; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> Century*, Londres, 1977; K. Weitzmann, *The Icon*, Nueva York, 1978; O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1947 [1976]; O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970.

poreidad y abstracción, no sólo testimonian en su contraposición la diferencia de ideas y convicciones artísticas, sino también la contraposición de visiones del mundo heredadas y de tradiciones culturales. Dado que la imagen de culto cristiana aún no dispone de una tradición propia, toma prestadas sus formas de otros géneros iconográficos. Tabú es sólo la imagen plástica tridimensional.

En la *Edad Media* el icono simboliza ideas de orden firmes que obligan a una estandarización de su apariencia. La impresión abierta de la pintura tardoantigua cede el paso a perifrasis exactas: algo a lo que siempre se han prestado las líneas sobre las superficies. La diversidad de percepciones sensoriales posibles es reducida a un canon que se adecúa a la imagen de culto controlada por la Iglesia. El rostro pierde espontaneidad y cercanía natural, allí donde antes existían, para transformarse en máscara de un papel con la que el santo también mantiene la distancia con respecto al observador (fig. 6). La forma natural es algo secundario. Es un esquema que, por su parte, puede llenarse con nueva vida. Al fin y al cabo, no se buscaba la conservación de una forma natural terrena, sino aquel arquetipo que justificara el culto de la imagen reproducida. La belleza fue regularizada de tal forma que se opusiera a cualquier materialismo del uso de la imagen, abriendo las puertas a un mundo espiritual que los bizantinos denominaban «noético» para diferenciarlo de la experiencia «física». El canon de las formas, reducido pero de validez universal, reflejaba en el icono un canon superior de valores vigilado por la Iglesia centralizada de un Imperio disminuido.

A partir del siglo XI, sin embargo, surge también la tendencia contraria. En competencia con la poesía eclesiástica, se desarrolla una «pintura animada» que celebra en el icono nativo roles e ideales éticos (fig. 178). La nueva retórica sirve al mismo tiempo para conceptualizar las paradojas en el misterio de la «economía» divina de la Redención<sup>34</sup>. Los afectos representados, que parecen prestarse a una visión personal de los santos, en realidad describen de manera indirecta circunstancias dogmáticas. Las prácticas litúrgicas otorgan a los iconos nuevas funciones o «papeles hablados».

Dos convenciones generales del icono medieval se explican a partir de la relación entre la memoria de los santos, por un lado, y la celebración igualmente litúrgica de las vidas de Cristo y de la Virgen, por el otro. El santo es el retrato de un rol tanto en sentido ético como en el de estado eclesiástico (figs. 6, 159, 169). El tipo de rostro, intercambiable en las escasas fórmulas en curso, hace referencia a la persona ejemplar del mismo modo en que la vestidura es índice del grupo en el seno de la comunidad eclesiástica. Un único y mismo tipo de rostro designa, por ejemplo, tanto al profeta Jonás como al evangelista Lucas o a san Juan Crisóstomo. El tipo de vestidura (un ropaje antiguo para los apóstoles y uno litúrgico para los clérigos) impide la confusión de identidades<sup>35</sup>. El icono narrativo viste todo lo que normalmente define una narración con el lenguaje intemporal de una repetida representación ritual del mito. Tras la historia bíblica se hace transparente el misterio que se busca en ella. También en esta

<sup>34</sup> Véase al respecto cap. 13.

<sup>35</sup> O. Demus, «Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 14 (1965), pp. 139 ss., 144, 147.



variante el icono se presenta ahora con una claridad tipográfica. Cuando representa acontecimientos de las vidas de Cristo y de María (son las únicas narraciones permitidas), se trata también siempre al mismo tiempo de contenidos de las altas celebraciones de la Iglesia. La veneración de la imagen presupone que ésta hace visible un contenido festivo.

En la *última etapa* la existencia de Bizancio se encuentra permanentemente amenazada. La apariencia del icono experimenta una vez más un cambio radical. Por una parte, inaugura una experiencia personal de sus contenidos, estimulados con la ayuda de medios afectivos como la mímica, el gesto o el color. Por otra, encierra ahora todo en la distancia insalvable de un mundo en el más allá. A este objetivo sirve también el tratamiento de la luz, que envuelve todo en una «luz distinta». La discusión acerca de la naturaleza de la luz del Tabor de la transfiguración de Cristo, si es «creada» o «increada» (es decir, divina), muestra la desvalorización del mundo visible. Disonancias y rupturas destruyen el orden entre las figuras y su nuevo escenario desarrollado. La imagen formula la contradicción entre la experiencia propia vivida y los ideales de la fe, sirviendo de instrucción para el éxtasis personal en un mundo distinto, que por otra parte es el único que aún preserva un orden. Visto así, los medios estilísticos se convierten en expresión de una mentalidad que ha variado de raíz varias veces. Su desarrollo no cesará hasta que el icono se convierta en un mero objeto del recuerdo. En la fijación de unas formas halladas en el pasado no se expresa sino el deseo de mantener una tradición ya perdida. Cada nuevo cambio será rechazado como si se tratara de una desviación corrupta. El último icono bizantino era especialmente inadecuado para una canonización porque no encarnaba un orden intemporal, sino una experiencia extática, pero se trataba de la forma última que legaba el icono y por ello se convirtió en la única «correcta».

La historia de las formas confirma cuán difícil resulta diferenciar el icono como género de otros géneros como la pintura mural o la iluminación de libros. En la era antigua aún no se ha cristalizado su idiosincrasia formal. En la última etapa bizantina incluye motivos tales como escenarios paisajísticos o escenas enardecidas que ponen en tela de juicio la quietud de la existencia intemporal de la que se nutrió durante mucho tiempo. Sólo en los siglos que siguieron a la controversia entre iconólatras e iconoclastas, alcanzó el icono tal protagonismo que otros géneros artísticos como el fresco, el mosaico o el marfil se apoyaron en él artísticamente. Sólo en esta época existe entre el icono y el arte, al que pertenece, una congruencia tal que permite hablar de manera general de una estética iconográfica. En los otros períodos el icono se afirma en todo caso como un género artístico con perfil propio en el juego cambiante del dar y el tomar.

Siendo esto así, apenas tiene sentido la pretensión de escribir la historia del icono solamente como una historia del estilo, pues además la investigación iconográfica de los temas y los motivos choca pronto con barreras cuando uno se da cuenta de que los hallazgos no son sólo válidos en el terreno del icono, sino igualmente en los terrenos vecinos. En el siglo XI, una crucifixión no aparece de manera distinta en una imagen sobre tabla o en un mosaico mural (fig. 164). Los calendarios ilustrados tienen sus homólogos en las páginas de los libros de calendarios (figs. 156 y 159). A esto se añade

que el icono no puede ser determinado exclusivamente como pintura sobre tabla porque también ha puesto pie en otros géneros pictóricos, en la escultura en relieve o en las artes industriales (fig. 108). El icono no es una técnica pictórica, sino un concepto icónico que se presta a la veneración.



## ¿POR QUÉ IMÁGENES? PREGUNTAS ACERCA DE LA IMAGEN Y PRÁCTICAS RELIGIOSAS EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA ANTIGÜEDAD

### 3.1 La imagen de María en Bizancio. Tipos de icono y su historicidad

Sólo es posible venerar a una persona o un «misterio» de la fe. La autoridad de la imagen se encuentra unida, en uno de los casos, a su antigüedad y a la autenticidad del aspecto del santo. En el otro, se halla asociada a la descripción teológica «correcta» de escenas de la historia sagrada<sup>1</sup>. En ambos, la autoridad necesita consenso general. Por esta razón en el centro de la pintura de iconos se sitúan tipos fijos que se refieren a arquetipos establecidos en sus formulaciones originales. Así pues, la primera tarea del estudio de los iconos parece consistir en determinar tipologías y darles el nombre adecuado. Esta tarea fue, durante mucho tiempo, uno de los ejercicios preferidos de los investigadores. Se buscaba más el establecimiento de un catálogo fijo de tipos invariables que la reconstrucción de la historia de las variaciones y la aparición de nuevas composiciones. Sin embargo, también en este ejercicio el estudio se encontraba con dificultades cuando tomaba al pie de la letra las leyendas históricas y se basaba en un modelo del discurrir de las cosas excesivamente sencillo.

Hasta época muy reciente no se ha percibido que el nombre y el tipo de un icono se hallan relacionados en muchas menos ocasiones de lo que hacían creer los catálogos posbizantinos. En la primera época, el icono ni siquiera tenía título, a lo sumo el nombre del santo que representaba. Después de la querrela iconoclasta esta circunstancia experimentó un cambio. En primer lugar, por motivos de orden polémico que no se han sacado a la luz hasta ahora, los iconos de María fueron glosados con el título teológico de Madre de Dios (primero *Theotokos*, más tarde *Mētēr Theou*), lo que por entonces constituyó una proclamación oficial del estatus de María en la his-

<sup>1</sup> Cfr. al respecto cap. 12.

toría sagrada<sup>2</sup>. Por lo demás, llevaba el nombre de la iglesia en la que residía su «original» o un título que hacía referencia a su origen, a su función (por ejemplo, en la vida de la corte: *Kyriotissa*) o a una característica de especial relevancia (intercesión o *Paraklesis*). A veces, el nombre de una imagen indica un tema dogmático. *Platytera* (esto es: «Más extenso que el Cielo es el cuerpo que el Creador abraza.») es un ejemplo de ello<sup>3</sup>. En el caso de la *Eleousa* o Misericordiosa (figs. 139 y 150), que desempeña su papel en la obra de la salvación, sucede algo parecido: el nombre no pertenece, como ha podido demostrarse, a ningún tipo de imagen fijo, sino que atribuye una asociación teológica general a tipos iconográficos muy distintos<sup>4</sup>.

Precisamente la imagen de María se convirtió en una fuente inagotable de nuevas formulaciones y significados añadidos. Si los tipos y los nombres podían asociarse libremente, porque introducían significados propios, para el estudio de los iconos se abre un nuevo campo de investigación histórica. Primero debemos comprender esos significados añadidos que en una misma imagen pueden expresar pensamientos contradictorios, a saber, a través de la forma elegida, en la que se hace visible la figura, y del nombre con el que se la glosa. Además, debemos preguntarnos qué tipos eran actuales en una época determinada y en un lugar igualmente determinado, y por qué razones. Las nuevas formulaciones exigen una explicación. Las transmisiones de culto pueden establecerse a partir de las réplicas de las «imágenes titulares», explicar temas poéticos y teológicos a partir de formulaciones escogidas, que, por ejemplo, en el siglo XI presentan un aspecto completamente distinto del que mostraban en la época primera o en la Baja Edad Media. En este terreno no es posible extraer reglas generales. Parece más conveniente al objeto de estudio contemplar la historia del icono en el contexto de la historia general en la que, siempre de manera distinta, se hizo uso de él, al menos de tal modo que se arroje luz sobre la relación e influencia recíproca entre su propia tradición y la recepción de estímulos procedentes del entorno.

Se trata de un programa difícil. Para la Antigüedad tardía y la primera época bizantina, el estado de la investigación es más propicio porque el terreno se halla mucho mejor estudiado: el retrato funerario y la imagen del emperador son buen ejemplo de ello. La etapa tardía, después de 1453, se halla en el tiempo tan cercana al desarrollo posterior del icono, que aparece con carácter retrospectivo mucho de lo que será igualmente válido con posterioridad. La más desconocida es la historia del icono en los siglos intermedios, porque no se deja reconstruir ni a partir de la Antigüedad ni a partir de la épo-

<sup>2</sup> Véase A. Kartsonis, «The Identity of the Image of the Virgin and the Iconoclastic Controversy. Before and after», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 39 (1991).

<sup>3</sup> Sobre esta cuestión A. Weis, *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenbemas*, Königstein i. T., 1985 [aunque con tesis problemáticas. La primera aplicación que yo conozco de la metáfora de la Virgen «que limita al ilimitable en el seno materno...» se remonta al año 431 en Cirilo de Alejandría; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca* (1857-1866), t. 77, París, 1977, pp. 922 s.]; W. Delius, *Geschichte der Marienverehrung*, München y Basilea, 1963, p. 110.

<sup>4</sup> Al respecto, M. Tatia-Dejuri, «Eleousa», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 25 (1976), pp. 259 ss. Cfr. también sobre los tipos de iconos y de nombres cap. 13, notas 74-77.

ca tardía, sino que exige una perspectiva propia; para ello es de ayuda la inclusión de la liturgia y de la poesía religiosa, dado que ambas constituyen la base experimental desde la que el observador contemplaba los iconos por aquel entonces.

Sin embargo, también aquí aparecen nuevos obstáculos para un estudio de estas características. Los himnos que se cantaban y los sermones que se daban se sirven a menudo de tópicos que por aquella época contaban ya con más de medio milenio de antigüedad. Los tratados de los Padres de la Iglesia se seguían exponiendo en el idioma original, y los cánticos a la Virgen, en la forma que habían recibido en el siglo VI. La mística ya había desarrollado en la primera época los símbolos esenciales con los que aún se seguía trabajando en la plena Edad Media, a menudo haciendo uso de un arcaísmo consciente en el lenguaje. Temas y motivos similares sirven una y otra vez a una sociedad distinta o vuelven a actualizarse de una forma siempre nueva y con un acento cambiante. A menudo, es difícil distinguir los rasgos intemporales de los temporales en la apariencia de poesía litúrgica, o incluir convenientemente en nuestro planteamiento la sociedad bizantina en su devenir como entorno del icono, aunque precisamente esto es lo que hay que realizar.

Un ejemplo de esta problemática es la evolución retórica en las formas lingüísticas de los iconos de la Virgen, se trate de la lamentación de la madre dolorosa o de la melancolía, fruto del conocimiento, de la madre amorosa (figs. 172 y 173). Esta evolución transforma el aspecto del icono desde los siglos X-XI, pero se sostiene con una argumentación y se le hace hablar con una entonación que se basan en viejos modelos acreditados. En aquel momento en que se estaban constituyendo los modelos de pensamiento y dicción, aún no existían imágenes semejantes, es más, resultaba impensable que los iconos pudieran unirse de algún modo a tal retórica. En la época de Romanos Melodos, en el siglo VI, el icono en tanto que imagen no se prestaba a recoger los estímulos provenientes de la poesía. Los himnos necesitaban una nueva función litúrgica y, más importante aún, debía dejar de peligrar la existencia del icono en la vida eclesiástica para que pudiera serle confiado un papel «narrativo» tan complejo. Algo parecido puede decirse también de la época que media entre los debates cristológicos y la decisión mucho más tardía de simbolizarlos con iconos. Siempre está en juego una disparidad que nos obliga, por un lado, a considerar el icono —también como problema para la sociedad— dentro de su propia tradición y, por otro, a situarlo en el lugar que le corresponde dentro de la sociedad a la que sirve cumpliendo tareas que van variando.

Tras pasar la frontera hacia el oeste, a lo que invita la expansión del icono a partir de la nueva época que se abre en torno al año 1200, exige especialmente esa doble mirada atenta a los rasgos constantes y variables. Con frecuencia, se confiere a los iconos importados funciones tan sumamente nuevas, o al revés, las réplicas italianas se ajustan tanto al modelo bizantino, que no siempre resulta fácil diferenciar una forma familiar en una nueva función del caso contrario: una nueva forma que cumple una de las funciones heredadas (véase cap. 17.1).

De otra índole, aunque también semejantes, son los problemas con los que nos encontramos en la Antigüedad tardía, en la época de transición hacia la cultura cristiana. A menudo resulta imposible establecer diferencias claras, pues las imágenes de culto cristianas se apoyan en formas no cristianas. La sucesión entre los usos no cristianos y cristianos de

las imágenes no es siempre apreciable (figs. 7 y 8), sobre todo porque se guardaba silencio sobre analogías que no se querían reconocer, y porque se redujo drásticamente, incluso, cuando fue posible, se eliminó por completo, el inventario material de los «ídolos» paganos, de los que se tomaban ciertos préstamos. Todo ello se aprecia de manera especialmente clara en el caso de la imagen de los dioses, a la que dedicaremos nuestras siguientes reflexiones. El asunto resulta más sencillo en los casos del retrato funerario y de la imagen del emperador, porque en ellos los ámbitos privado y estatal constituían una zona neutral para el objeto tabú de la religión «pagana». En un plano popular de la práctica religiosa, sin embargo, era urgente la necesidad de un sustituto para las imágenes de culto eliminadas, a las que hasta entonces se había pedido ayuda.

Estos problemas culminan en el icono de la Virgen, al que ahora prestaremos atención. Quizás ello nos permita comenzar a aclarar por qué se necesitaban los iconos y qué huecos vinieron a ocupar en la autorrepresentación de una sociedad. La cuestión, por supuesto, sólo puede tratarse en forma de hipótesis y preguntas. Ahora, en primer lugar, es conveniente hablar de la persona a la que dieron forma los iconos marianos, pues, aunque hizo tarde su aparición en las artes plásticas, se convirtió enseguida, y cada vez con mayor fuerza, en su tema predilecto.

### 3.2 La figura de María en el origen. Madre de Dios y madre de dioses

Isidoro de Pelusio (muerto hacia 435) responde en una carta a la pregunta de un teólogo que quiere saber cómo se comporta la fe cristiana en una madre de Dios (*Theou Mētēr*) frente a la diversidad de dioses griegos que, no obstante, también hablaban de una madre de dioses (*Mētēr Theōn*)<sup>5</sup>. Se referían a la «Gran Madre» o Cibeles, que era venerada en Pésinonte, en Frigia, pero que a partir aproximadamente del año 200 a.C. también poseyó un centro de culto en Roma<sup>6</sup>. El emperador romano Juliano el Apóstata (361-363), en una época en la que el cristianismo ya se había convertido en religión de Estado, escribió un discurso a la «Virgen sin madre que se sienta en el trono junto a Zeus» y es «madre de los dioses pensantes». Constantino había restaurado su templo en Constantinopla y donado una nueva imagen de culto<sup>7</sup>.

Isidoro reconocía que ambos asuntos poseían un parecido superficial; insistía, sin embargo, con tanto más énfasis en las diferencias, haciendo rasgo exclusivo de Ma-

<sup>5</sup> Carta a un teólogo contra los nestorianos; Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 78, pp. 216 ss., núm. 54.

<sup>6</sup> M. J. Vermaseren, *Cybele and Attis: The Myth and the Cult*, Londres, 1977; R. Salzmann, «Magna Mater: Great Mother of the Roman Empire», en C. Olson (ed.), *The Book of the Goddess Past and Present*, Nueva York, 1985, pp. 60 ss. Sobre la influencia en el cristianismo: F. J. Dölger, en *Antike und Christentum* 1 (1929), pp. 118 ss.; M. Gordillo, *Mariología orientalis*, Roma, 1954, pp. 159 ss.

<sup>7</sup> G. Rochefort, *L'empereur Julien, Œuvres complètes*, t. II, 1, París, 1963, pp. 103 ss. [con traducción francesa]; G. Mau, *Die Religionsphilosophie Julians*, Leipzig y Berlín, 1907, pp. 152 ss. [con traducción alemana]. Sobre el templo de Constantinopla véase C. Mango, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 53 ss.

ría la paradoja de la doble condición de virgen y madre, es decir, subrayando el mismo estatus que con anterioridad había servido para fundamentar la naturaleza divina de muchas otras diosas madre. En lo que no presentaba paralelismo alguno la maternidad virginal de María, habría podido decir Isidoro, era en la cualidad humana de su embarazo. Por ello la cuestión acerca de la identidad de María no resultaba superflua. Las tres personas de la divinidad habían provocado ya suficientes problemas al principio monárquico de un Dios único, y ahora entraba en juego, además, una mujer en el contexto de la definición divina. Para los teólogos, la naturaleza humana de la madre era imprescindible, pues sólo ella podía garantizar la vida humana de Jesús; pero en su seno debía haber concebido a Dios mismo, si se quería mantener en pie la unidad completa como sujeto de la persona de Jesús. Ésta fue la razón que llevó a los teólogos de Alejandría en el Concilio de Éfeso de 431 a establecer el título de «La que da a luz a Dios» (*Theotokos*)<sup>8</sup>. En este contexto apareció la carta de Isidoro.

Sin embargo, siglos más tarde, cuando el problema parece ya zanjado tiempo atrás, Juan Damasceno vuelve a hablar de la diferencia de María frente a la «madre de los llamados dioses», a la que se le atribuyeron muchos hijos, «cuando la verdad es que no tuvo ninguno». ¿Cómo podría concebir un ser incorporal a partir de un acto sexual, y cómo puede ser Dios aquel que primero ha de ser traído al mundo? Para resolver esta cuestión, Juan Damasceno parte de un primer nacimiento intemporal del logos divino a partir del Padre, diferenciándolo de un «segundo nacimiento» en el cual «el que no tiene principio ni cuerpo» se hace carne en el seno humano de una madre. «En este acto permaneció Dios enteramente y se hizo hombre enteramente.» Ésta es la razón que permite hablar de una madre de Dios. «Sin embargo, nosotros no la llamamos diosa (nos encontramos lejos de semejantes fábulas de sutilezas griegas) y anunciamos también su muerte»<sup>9</sup>. De hecho, Juan Damasceno predicó un sermón para la festividad del de María, haciendo no obstante hincapié en que su tumba (al igual que la de Cristo) fue encontrada vacía porque también su cuerpo fue asunto a los cielos. Así, al igual que sucedió a la maternidad humana con respecto a la virginidad, la muerte humana, si no anulada, quedó elevada por encima del baremo terrenal mediante la ascensión a los cielos.

Los dos textos aquí citados demuestran al menos que no se debe a ningún error moderno el que se hable del papel de las diosas madre en la historia de la venera-

<sup>8</sup> P. Th. Camelot, *Ephesus und Chalcedon*, 3 vols., Múnich, 1963, t. 1: *Geschichte der ökumenischen Konzilien*. Sobre este tema en el contexto general de la mariología, véase E. Lucius, *Die Anfänge des Heiligen-Kults und der christlichen Kirche*, Tübingen, 1904, pp. 435 ss.; Delius, *op. cit.*, pp. 104 ss.; G. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht/Amberes, 1961; aún sin superar, M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, Roma, 1944; también es de utilidad Victor y Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Nueva York, Columbia University Press, 1978, pp. 148 ss.; problemático resulta H. Graef, *Mary: a History of Doctrine and Devotion*, I, Londres, 1963; véase además E. Ann Matter, «The Virgin Mary: A Goddess», en C. Olson (ed.), *op. cit.*, pp. 80 ss.; H. Koch, *Virgo Eva-Virgo Maria*, Berlín y Leipzig, 1937; Th. Livius, *Die allerseligste Jungfrau bei den Vätern der ersten sechs Jahrhunderte*, s.l., 1901; C. Mulat, *Maria – die geheime Göttin im Christentum*, s. l., 1985.

<sup>9</sup> Homilía II a la muerte de María, en P. Voulet (ed.), *Sources chrétiennes* 80 (1961), pp. 160 ss.

ción de María, pues las analogías posibles (o reales) ya se percibieron tempranamente como problema. Quizás fue el temor a crear una diosa una de las razones de la posición llamativamente reservada de los primeros teólogos frente a la figura de María. No fue hasta el siglo IV cuando las controversias públicas acerca de la definición de la persona de Cristo mantuvieron en vilo al Imperio romano y la figura de María fue desempeñando un papel cada vez más importante en los argumentos de la cristología, exigiendo otra vez nuevas definiciones para su vida y su persona. Es este rodeo que se dio para establecer su papel en la Iglesia el que explica por qué todas las declaraciones que se hacían sobre ella, hasta el Concilio de Éfeso, al tiempo que, se alejan de ella, centran la atención en su hijo. Este proceso culminó en la definición del «taller virginal» que el logos estableció para llevar a cabo en él su encarnación humana<sup>10</sup>. La feminidad y la persona de María son secundarias en la misma medida en que su servicio como instrumento de la obra de la salvación tiene rango de primer orden. Los teólogos no sólo tenían presente la herencia judía de un único Dios padre y la teoría del logos, sino también los problemas concretos que suscitaban las teorías del docetismo, doctrina que sólo reconocía a Jesús un cuerpo aparente, pero no una naturaleza humana. Por ello, se evitaban todas las semejanzas de María con una diosa que pudieran poner en tela de juicio la vida humana de Jesús, y se subrayaban incluso sus debilidades humanas.

Mientras los teólogos neutralizaban el posible papel de María como madre celestial discutiendo sobre su función en el nacimiento de Jesús, aún subsistían muchos cultos de diosas madre, al menos en un plano popular. Esta afirmación es sobre todo válida para el Oriente del Imperio romano, para la ya citada Cibebe, la «madre de dioses», así como para la Diana de Éfeso, la madre suprema virginal, cuyo culto había alcanzado su apogeo en el siglo III d.C.<sup>11</sup>. Diana representaba una instancia maternal para la curación y la salvación del mismo modo que Isis, que en la descripción de Plutarco presenta rasgos de la Sofía gnóstica en tanto que «justicia que, puesto que es sabiduría, inicia en los asuntos divinos». Por medio del llanto fúnebre por su esposo Osiris y su papel de madre para el joven Horus, papel en el que aparece en una pintura mural egipcia (fig. 7), Isis, «la una que lo es todo» de los «mil nombres», fue dotada de rasgos en el mito que, dado que apelan a la confianza de los necesitados de protección, eran, como es sabido, fácilmente transmisibles a María. Algunos de los templos dedicados a Isis, clausurados a finales del siglo IV (el templo de Philae permaneció abierto como tal hasta el año 560), se vieron convertidos en iglesias marianas<sup>12</sup>. Las madres celestiales eran objeto de reli-

giones místicas en las que los iniciados buscaban la salvación y practicaban una devoción personal. Además, hacían las veces de oráculos, portadoras de lluvias y protectoras de los campos.

A excepción de sus santos, el cristianismo tenía poco que ofrecer frente a protectores tan prácticos y la diversidad de cultos locales. Con tanto mayor ímpetu reaccionó el obispo Epifanio de Salamina hacia el año 370 contra un culto a la Virgen realizado por mujeres que ofrecían a María pan de una masa denominada «coliris»<sup>13</sup>. Para el obispo, aquellas prácticas constituían una regresión al paganismo, pues cierto es que María podía ser objeto de honra, mas no de adoración, reservada esta última exclusivamente a Dios. Desde entonces se desarrolló también en el seno de la Iglesia un culto mariano que tomó prestadas sus formas del culto existente dedicado a los santos. El Concilio de Éfeso tuvo lugar ya en una iglesia dedicada a María. Poco antes, Proclo había ofrecido una prédica en la capital con motivo de una festividad mariana y, antes de que se reuniera el Concilio de Éfeso en el año 431, en Roma estaban ya casi concluidas la construcción y decoración de Santa Maria Maggiore<sup>14</sup>.

No obstante, fue la decisión conciliar de reconocer a María como madre de Dios lo que finalmente terminó por introducir la veneración generalizada y autónoma de María. La definición teológica dejó de ser un problema al recurrirse a una fórmula que ganó la aceptación de la mayoría. A partir de entonces, la nueva figura pudo ser dotada de todos los estereotipos de una madre universal conocidos a través de otras diosas madre. El discurso que ofreció Cirilo de Alejandría en Éfeso el día de la condenación de su enemigo Nestorio sentó los fundamentos de una mística mariana que culminó dos generaciones más tarde en la poesía de Romanos Melodos<sup>15</sup>. Los teólogos dejaron de imponerse «limitaciones» a la hora de «asignar honores [casi] divinos» a María y emplearon metáforas recogidas de otros textos sobre diosas madre para así otorgarle a María un perfil conocido, incluso favorecieron la celebración de nuevas fiestas marianas en las festividades de la madre de dioses<sup>16</sup>.

La nueva literatura mariana perseguía objetivos que se concentraban en tres ideas generales. En primer lugar, debía «recuperarse» la biografía de una persona real que apenas aparecía en los evangelios y sólo desempeñaba un papel de cierta importancia en los

bién el catálogo *Spätantike und frühes Christentum*, Fráncfort a. M., 1983, pp. 509 ss., núms. 117-121 [sobre una estatua de la Isis *inivicta* y una semejante con el sobrenombre de *Myrionymus* en Colonia].

<sup>10</sup> Sobre este asunto, véase Lucius, *op. cit.*, pp. 406 ss.; Delius, *op. cit.*, p. 100. Se llamaba a esta secta «coliridianos» o «filomarianitas». Se trataba de mujeres emigradas de Tracia a Arabia.

<sup>11</sup> Delius, *op. cit.*, pp. 107 ss., bibliografía al respecto en nota 16. Sobre Roma, con documentación: Th. Klau-ser, «Rom und der Kult der Gottesmutter Maria», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15 (1976), pp. 120 ss.

<sup>12</sup> Véase nota 11. Sobre Romanos Melodos, véase la edición citada en la nota 66 del cap. 13, así como C. A. Trypanis, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Viena, 1968. Sobre el himno *Acatistos*, véase cap. 13, nota 57.

<sup>13</sup> Delius, *op. cit.*, pp. 113-120. Más tarde, se pregunta Juan Damasceno (Voulet [ed.], *op. cit.*, p. 100), quien extrajo conclusiones de más de dos siglos de literatura mariana, por el «misterio que a ti, virgen y madre, te rodea». María es, como lo fue Isis, «el trono imperial que rodean los ángeles» (p. 102). A su tumba le hace decir: «Soy la fuente inagotable de la curación, la defensa contra demonios, la medicina que protege de males a los enfermos, el lugar de refugio para todos los que huyen» (p. 166). Sobre los estereotipos de las diosas madre en el himno mariano de Romano el Melodo, véase Delius, *op. cit.*, p. 115.

<sup>10</sup> Así Epifanio de Salamina, Delius, *op. cit.*, p. 98.

<sup>11</sup> Ch. Picard, *Ephèse et Claros, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome* 123, 1922, pp. 376 ss.; B. Kötting, *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Münster, 1950, pp. 32 ss.; R. Fleischer, *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstätten aus Anatolien und Syrien*, Leiden, 1973.

<sup>12</sup> J. Gwyn Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride*, University of Wales Press, 1970; R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Londres, 1971; Tran Tam Tinh, *Isis lactans*, Leiden, 1973 [en esta obra iconográfica se halla documentada la influencia sobre la imagen de María], pp. 40 ss.; Sh. Kelly Heyob, *The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World*, Leiden, 1975 [sobre la naturaleza de Isis, pp. 37 ss.; sobre su culto, pp. 111 ss.]; C. J. Bleeker, «Isis and Hathor: Two Ancient Egyptian Goddesses», en C. Olson (ed.), *op. cit.*, pp. 29 ss.; véase tam-

textos apócrifos<sup>17</sup>. Los iconos y las reliquias de vestiduras adquirieron en este contexto su sentido concreto histórico. Naturalmente, la perfección absoluta de esta persona no admitía ya cuestionamiento alguno, al igual que sucedía con la pureza, que se remontaba a la concepción inmaculada en el seno de Ana. Un segundo objetivo, que con frecuencia resultaba difícil de casar con el primero, consistía en popularizar el «misterio» del papel cósmico de María como el mayor milagro de la creación, lo que hacía retroceder los límites impuestos por la biografía de una persona real. La metáfora del puente hacia Dios se enmarcaba en este segundo objetivo, al igual que todo el repertorio de profecías del Antiguo Testamento, que ahora se aplicaba a María para así extraer del texto de la revelación la confirmación de la visión de María como figura clave de la historia universal. De esta perspectiva se seguía el papel de María como intercesora universal ante Dios, y en este tercer objetivo de la literatura mariana se hallaba incluida la idea de una nueva Señora del mundo, de la que no podía prescindir ninguno de los caminos que conducían a Dios. Los creyentes buscaban ahora refugio «bajo el corazón» de una madre misericordiosa a la que iban trasladándose los rasgos antropomórficos de muchos taumaturgos y divinidades sanadoras «abdicados»<sup>18</sup>.

El nuevo culto mariano halló en la capital hacia el año 450 el apoyo enérgico de una emperatriz; sin embargo, resulta difícil determinar con claridad los perfiles de estas actividades a partir de la retrospectiva de las fuentes posteriores. Pulqueria dirigió tempranamente la regencia de su hermano Teodosio II (408-457) y, después de su muerte, se convirtió en emperatriz como esposa de Marciano (450-457). Parece ser que Pulqueria tuvo su importancia en la preparación del Concilio de Calcedonia, que en 451 reforzó la unidad de la fe también bajo el símbolo de la madre de Dios<sup>19</sup>. Fuentes posteriores le atribuyen a ella la construcción de tres famosas iglesias marianas en Constantinopla, en las que más tarde se llevaron a cabo obras de ampliación de gran envergadura<sup>20</sup>. El manto de María, sin embargo, parece que no llegó a la iglesia mariana del distrito de Blachernae hasta el reinado de León I (457-474)<sup>21</sup>. Nos gustaría

<sup>17</sup> Ahora adquiere popularidad el Protoevangelio de Santiago, en cuyo centro se encuentra María, un edificante libro griego redactado en torno al año 200 que contiene las leyendas más antiguas sobre la Virgen. Al respecto, E. Hennecke, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, t. I, Berlín, 1916; W. Michaelis, *Die Apokryphen Schriften zum Neuen Testament*, Bremen, 1956, pp. 62 ss.

<sup>18</sup> Véase en Delius, *op. cit.*, pp. 113 ss., la denominada oración mariana de la liturgia bizantina. Por lo demás, véase la bibliografía en notas 16 y 24; S. Der Nersessian (como cap. 12, nota 37), pp. 72 s.; Victor y Edith Turner, *op. cit.*, pp. 155 s.

<sup>19</sup> G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates* [1940], Munich, <sup>2</sup>1952, pp. 46, 49 [ed. cast.: *Historia del Estado bizantino*, Madrid, Akal, 1984]. E. Schwartz, «Die Kaiserin Pulcheria auf der Synode von Chalcedon», en *Festgabe für A. Jülicher*, 1927, pp. 203 ss.

<sup>20</sup> Esta afirmación es válida sobre todo para la historia de la Iglesia compilada por Teodoro Lector en el siglo VI a partir de fuentes anteriores: Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 86, pp. 168 s. Se trata de las iglesias de Hagia Sofia, Chalcoptatia y Blaquernas, al respecto véase R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, París, 1953.

<sup>21</sup> Al respecto, véase P. Wenger, en *Revue des Études Byzantines* 11 (1953), pp. 293 ss.; N. H. Baynes, «The Finding of the Virgin's Robe», *ibidem* (1955), pp. 240 ss.; Jugie, *op. cit.*, pp. 688 ss. La leyenda en la «Historia in Euthymiana», al igual que Cosmas Vestitor y Juan Damasceno (Voulet [ed.], *op. cit.*, pp. 168 ss.), sitúa el traslado del manto en la época de Pulqueria. La leyenda de los dos arrianos Galbio y Cándido, documentada ya a prin-

saber algo más acerca de la historia temprana de esta reliquia, pues constituye la pieza probatoria de la idea del papel materno que desempeña María, al igual que más tarde su símbolo más contundente junto con la leyenda de la tumba vacía, en la cual se halló el manto<sup>22</sup>. La tumba, cuyo lugar se disputaban Jerusalén y Éfeso, no podía trasladarse a la capital, así que se sustituyó, como explica más tarde un valioso texto, por medio del traslado de la reliquia del manto<sup>23</sup>. Cierto es que la tumba vacía constituía un estímulo para la veneración universal de María, pues no abría las puertas a privilegios locales sobre su presencia y favorecía la fe en apariciones milagrosas de aquella cuyo cuerpo permanecía en el cielo<sup>24</sup>. Sin embargo, desde la traslación de cuerpos de apóstoles en el siglo IV, el interés en traspasar los centros de culto de Tierra Santa a Constantinopla, donde no existía tradición bíblica, era demasiado importante como para permitir un déficit precisamente en el culto mariano.

Las reliquias de vestiduras y, como veremos, los retratos considerados auténticos ocuparon el lugar de los cuerpos ausentes, en los que residía la garantía de la existencia histórica de las figuras de culto. Si algunas iglesias marianas, en este contexto, se convirtieron en centros de culto, en el sentido de mausoleos y también de sucesoras de las iglesias de peregrinación de Jerusalén y Nazaret, también es cierto que otros templos se situaron en la tradición precristiana de los lugares de curación en los que se obraban milagros. A este respecto, el primer puesto lo ocupaba la iglesia mariana junto a la fuente curativa que, ubicada a las afueras de la ciudad en un bosque de cipreses, se contaba entre las numerosas construcciones o nuevas edificaciones en las que el emperador Justiniano I (527-565) fomentó el culto a María<sup>25</sup>. La «fuente de los milagros» o «manantial de la vida» se vio después rodeada de algunas leyendas.

Una nueva y decisiva fase del culto mariano arranca cuando la situación de la capital y el Imperio, acosado en la época de las guerras con los ávaros, los persas y, finalmente, el islam, lo hizo necesario para desviar la esperanza hacia la ayuda celestial y unir a la población del Imperio bajo un símbolo de unidad. Esta etapa, que comienza con la muerte de Justiniano I en el año 565 y llega a uno de sus puntos culminantes con el sitio de la ciudad por los ávaros en el año 626, se halla documentada por fuentes contemporáneas y, entretanto, ha sido investigada tan minuciosamente que el

cipios del siglo VII, sitúa el proceso en la época de León I y Verina. Véase también C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Heidelberg, 1976, pp. 38 ss. Una breve narración de Justiniano I atribuye a Verina, la esposa de León I, la construcción de la iglesia mariana situada en el distrito de Chalcoptatia, en la que se guardaba el cíngulo de María; véase al respecto M. Jugie, «L'Église de Chalcoptatia et le culte de la ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople», *Échos d'Orient* 16 (1913), p. 308. Véase también C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972, p. 35 [sobre la inscripción con León y Verina en la iglesia de Blaquernas]; A. Wenger, *L'assomption de las très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, París, 1955, pp. 111 ss.

<sup>22</sup> Véase al respecto Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 38 ss.

<sup>23</sup> Véase al respecto la «Historia Euthymiana» en Voulet (ed.), *op. cit.*

<sup>24</sup> Victor y Edith Turner, *op. cit.*, pp. 159 s.

<sup>25</sup> Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 232 ss. Véase sobre todo el testimonio de Procopio en *De Aedificiis*, I, 3, p. 5 ss.

desarrollo del papel de María como «diosa de la ciudad» y general en jefe del ejército también se pone de relieve en su práctica cultual<sup>26</sup>. En esta misma etapa el culto a los iconos alcanza su primera época de florecimiento bajo la iniciativa de la corte (véase Apéndice, textos 2 y 3).

Con motivo de la coronación de Justino II en el año 565, el poeta Coripo pone en boca de la emperatriz una oración a María que menciona una aparición en sueños en la que María revela al emperador su destino, como Venus había hecho con Eneas en otros tiempos<sup>27</sup>. Bajo el reinado el emperador Mauricio (582-602), quien estableció la festividad del tránsito de María, la imagen de Nike en los sellos fue sustituida por la de María<sup>28</sup>. Cuando poco después la ciudad sitiada luchaba por su supervivencia, en las visiones e invocaciones correspondientes le fueron transmitidas a María las funciones de Atenea Promachos, cuya estatua aún se levantaba en la ciudad<sup>29</sup>. Durante el asedio de los ávaros en el año 626 hizo aparición, según describe una homilía, con una espada desenvainada en la mano y animó a los desesperados habitantes a que tiñeran de rojo el mar con la sangre de los enemigos<sup>30</sup>. El antiguo himno de *Akathistos*, con el que se da las gracias a María por la salvación final, pone de manifiesto en un nuevo proemio el papel que desempeña la generala y «diosa de la ciudad»<sup>31</sup>. El emperador Heraclio I (610-641) atribuyó su propio ascenso al trono a la ayuda de María y confió la ciudad a su protección cuando en el año 622 acudió al campo de batalla contra los persas<sup>32</sup>. El paladín de la ciudad, más que los iconos de María, fue por aquella época el manto de María que se conservaba en la iglesia de Blaquernas que, guardado en un triple relicario, todavía preservaba restos de la leche materna con la que había amamantado a Jesús<sup>33</sup>. El clero de esta iglesia era tan numeroso que, por motivos económicos, Heraclio I se vio obligado a reducirlo a 75 sacerdotes<sup>34</sup>. La capilla de la reliquia, como sabemos gracias a las

<sup>26</sup> Véase al respecto sobre todo A. Cameron, *Continuity and Change in 6th Century Byzantium*, Londres, 1981 [con la compilación de artículos: «The Sceptic and the Shroud», V, pp. 3 ss.; «Artistic Patronage of Justin II», XII, pp. 62 ss.; «Theotokos in 6th Century Constantinople», XVI, pp. 79 ss.; «The Virgin's Robe», XVII, pp. 42 ss.; «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», XIII, pp. 3 ss.].

<sup>27</sup> A. Cameron, «The Theotokos in 6th Century Constantinople», *Journal of Theological Studies* 29 (1978), pp. 79 ss., en especial pp. 82 ss. Aquí María es llamada «gloria matrum y servatrix» de la casa imperial.

<sup>28</sup> Cameron, «The Theotokos in 6th Century Constantinople», cit., p. 96, nota 2.

<sup>29</sup> Cameron, «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», cit., p. 5. Sobre la estatua de Atenea Promachos, véase H. Jenkins, en *Journal of Hellenic Studies* 67 (1947), pp. 31 ss.

<sup>30</sup> A. Cameron, «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», cit., pp. 5 s. Aquí también se documenta la visión de María como una «city deity». Véase también A. Frolow, «La dédicace de Constantinople», *Revue de l'histoire des religions* 127 (1944), pp. 61 ss.

<sup>31</sup> Véase al respecto cap. 13, nota 57.

<sup>32</sup> Véase al respecto Apéndice, texto 3 A. Véase también, Cameron, «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», cit., pp. 22 s.

<sup>33</sup> A. Cameron, «The Virgin's Robe», *Byzantium* 49 (1979), pp. 42 ss. [con traducción inglesa del texto de Combeffis, una homilía del año 620 sobre el primer milagro del manto durante una ocupación de los ávaros en el año 619, pp. 48 ss., especialmente p. 51, § 5 sobre el triple relicario y § 7 sobre los restos de leche materna]. Véase también Baynes, «The Finding of the Virgin's Robe», cit., pp. 240 ss. También Gregorio de Tours menciona el manto. Sobre la reliquia como paladín, «fuente de vida y tesoro curativo», véase Cameron, «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», cit., pp. 19 s.

<sup>34</sup> Cameron, «The Theotokos in 6th Century Constantinople», cit., p. 87.

inscripciones, fue nuevamente levantada por Justino II (565-578): en dos inscripciones más tardías se celebra a aquella «que dio a luz a Cristo y golpeó a los bárbaros» como protectora de la casa imperial<sup>35</sup>.

Estas noticias dejan claro que no nos movemos en el terreno de la especulación cuando entendemos el giro en el culto mariano como consecuencia del giro hacia la madre universal, que a principios del siglo VII había alcanzado ya unas dimensiones casi insuperables. La madre de Dios, cuya figura es tan polimorfa como diversos los ruegos que se le dirigen, aparece como soberana real en cuyo nombre actúa incluso el emperador. Dado que, entretanto, la unidad del pueblo romano se busca en la unidad religiosa, la devoción personal y la religión estatal sin solución de continuidad en una patrona, a quien se reconoce un poder ilimitado, accesible a todos y animada con los rasgos humanos de la religión griega. A partir de estos datos, cuando en el reinado de Constantino V los iconoclastas finalmente niegan no sólo los iconos, sino también el abrumador estatus de María, el contragolpe de la corte en el siglo VIII se comprende bajo un prisma bien distinto. En esta contraposición, se une la exigencia de una autorrepresentación autónoma del Imperio romano con la opción de una religión purificada y espiritual. La relación entre el culto a María y el culto a los iconos se pone una vez más de manifiesto cuando los defensores de las imágenes dotan a las de María de nuevo en circulación con el nombre oficial de «Madre de Dios»<sup>36</sup>.

El culto mariano, que en el plano popular presentaba un aspecto distinto al de la perspectiva eclesiástica de los teólogos, gana a partir de finales del siglo VI un lugar seguro también en el terreno estatal, su tercera manifestación. Muestra de ello son las innovaciones oficiales prescritas en el libro de ceremonias imperial para la fiesta de la Asunción<sup>37</sup>, que encomiendan a la protección intercesora de María, ensalzan a la virgen y madre como «río eterno» y como «fuente de vida de los romanos», e imploran su ayuda en la batalla para los emperadores, quienes de ella habían recibido la corona y consigo la llevaban como escudo invencible.

### 3.3 Imágenes de dioses e iconos

En la investigación, la continuidad en el uso de la imagen por parte de paganos y cristianos se convirtió naturalmente en objeto de controversia, porque la resistencia del primer cristianismo contra los ídolos del politeísmo era demasiado notoria. Además, los antiguos teólogos se habían esforzado mucho en defender a través de una nueva argumentación la ruptura con el paganismo, cuando no en la práctica, sí al menos en la teoría. Si se daban coincidencias en el uso de la imagen, se disimulaban en lo posible, de modo, que las fuentes apenas ofrecen información al respecto. Sólo en las funciones que asumieron las imágenes primeramente en la esfera privada y más tarde en la públi-

<sup>35</sup> *Anthologia Palatina* I, pp. 120 ss. [edición de H. Beckby, Múnich, 1957, pp. 104, 160 s.].

<sup>36</sup> Kartsonis, «The Identity of the Image of the Virgin and the Iconoclastic Controversy. Before and after», cit.

<sup>37</sup> Libro de Ceremonias I, 8: J. J. Reiske (ed.), *Constantinus VII Porphyrogenetos. De ceremoniis aulae byzantinae (Corpus scriptorum historiae byzantinae IX, 1-2)*, Bonn, 1829, p. 55.

ca pueden sospecharse ciertas coincidencias, de las que aquí, en cualquier caso, sólo podrá hablarse en forma de hipótesis. Edwin Bevan, al igual que anteriormente Ernst von Dobschütz, ha convertido esta continuidad en su tema preferente de investigación<sup>38</sup>.

El uso público de la imagen por parte de los cristianos no sólo soportaba la carga de la oposición al culto estatal romano, sino también el peso de la prohibición de imágenes mosaica del Antiguo Testamento. Pablo (Carta a los Romanos 1, 23) acusa a los paganos de haber cambiado la gloria del Dios incorruptible por la imagen de un hombre corruptible. En su defensa del cristianismo, Tertuliano acusa a los paganos de hacer en el culto en imagen a los dioses lo mismo que hacían cuando honraban a sus muertos, y según él, los supuestos milagros de las estatuas sólo servían para «confundir piedras con dioses»<sup>39</sup>.

Tertuliano tocó con ello un punto sensible, también cuestión de controversia entre los romanos, pues las imágenes consagradas, en tanto que sede de la divinidad, satisfacían esperanzas en su poder sobrenatural y en su milagrosa fuerza curativa. En su *Libro de la interpretación de los sueños*, Artemidoro afirmaba que no había diferencia entre «ver» en sueños a Ártemis «o su estatua», pues las «estatuas efímeras» poseían «la misma importancia que cuando se aparecen los dioses en persona»<sup>40</sup>. La idea de la imagen «como sede del ser divino», así como la de «la vivificación de la réplica», condujeron, en palabras de Otto Weinreich, al convencimiento de que la imagen poseía las mismas fuerzas que el original, así como sus mismas facultades sensitivas<sup>41</sup>. En la imagen de culto «se hallaba presente y activo el numen divino», por eso el creyente se acercaba a ella para expresarle sus ruegos.

Este uso de la imagen tiene raíces antiquísimas que van más allá de la cultura grecorromana, y no precisa especiales aclaraciones. No debe ser malentendido como una desviación popular de las capas bajas, por mucho que los elocuentes ilustrados de las capas altas se distanciaran ya entonces de estos usos. En situaciones de necesidad, tanto en la esfera privada como en la pública, es más que comprensible el anhelo de la presencia de una ayuda celestial en su lugar de culto y en su imagen. La idea de una religión era menos importante que el encuentro directo con su representante. Por eso los lugares de culto se convirtieron rápidamente en centros de peregrinación en los que se ofrecía de manera sugestiva y con perspectivas de éxito el encuentro con la figura de culto que prestaría su ayuda. En vistas de la saturación del cielo de los dioses, en estos lugares también podía experimentar la identidad de una comunidad de culto local. Lo que se ofrecía en el culto público, se continuaba después en la esfera priva-

<sup>38</sup> E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, nueva serie 3)*, Leipzig, 1899; E. Bevan, *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Londres, 1940.

<sup>39</sup> Tertuliano, *Apologeticum*, ed. C. Becker, Darmstadt, 1984, pp. 108, 142.

<sup>40</sup> Artemidoro de Daldis (96-108 d.C.), *Das Traumbuch*, ed. K. Brackertz, Múnich, 1979, pp. 163 ss. [ed. cast.: *El libro de la interpretación de los sueños*, Madrid, Akal, 1999].

<sup>41</sup> O. Weinreich; «Antike Heilungswunder», *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* 8, 2 (1910), Gießen, pp. 144 ss., 155. Al respecto, véase también E. Schmidt, «Kulturübertragungen», *ibidem* 8, 1 (1909), pp. 88 ss., 97 ss.; G. G. Dawson, *Healing: Pagan and Christian* [1935], Londres, 1977.

da con la custodia de dioses y lares domésticos; pero cuando entraban en juego esperanzas privadas de curación y salvación, el uso de la imagen adquiría una gran diversidad de formas y contenidos que poco tenía que ver con el rígido esquema de un cielo oficial. Héroes y dioses con poderes curativos como Asclepio, por debajo del rango de los dioses olímpicos, ofrecían un acceso directo en situaciones de necesidad personal o, en el contexto local, un interlocutor.

Las transmisiones de culto de un lugar a otro se daban casi siempre con el intercambio de la imagen divina, algo que se representaba en una cuidada escenificación en la que se retiraba el original de la vista del público y sólo se le hacía «aparecer» de nuevo de manera ritual en determinadas fiestas. La identidad en la apariencia que se daba entre un dios y su imagen de culto se confirmaba mediante apariciones en sueños que tenían por escenario el templo en el que se custodiaba la imagen y en los que el dios se presentaba con la misma apariencia «que se le ve en el templo». Así describe, por ejemplo, Ovidio el consentimiento de Asclepio de ir de Epidaurio a Roma, para lo que Asclepio elige no obstante el aspecto de su serpiente<sup>42</sup>. Las imágenes divinas también eran donadas como ofrendas, para lo cual se elegían réplicas de la imagen de culto oficial. Fuera de su contexto, muchas veces no era manifiesto que se tratara realmente de una imagen divina. Así, por ejemplo, en el siglo IV d.C. el famoso orador Libanio dudó ante una imagen de sí lo que tenía delante era un retrato del literato Aristides o, a causa del pelo largo, una imagen de culto de Asclepio, pues la imagen era parecida a la de Asclepio que podía verse como imagen votiva en un «cuadro grande» junto a Apolo en un templo de Antioquía<sup>43</sup>. Aquí, pues, queda documentada la imagen divina en forma de cuadro o tabla.

En vista de tal diversidad de representaciones religiosas y de sus símbolos iconográficos, resulta poco probable que la introducción del cristianismo como religión de Estado, a pesar de la línea oficial de la Iglesia, supusiera un corte claro con las tradiciones anteriores. Es posible que en la iglesia comunitaria se renunciara a la imagen del templo, mientras que en la esfera privada se mantenían los lares domésticos y demás socorredores de eficacia probada. Sus funciones fueron después trasladadas a los santos cristianos, aunque el cambio era casi inapreciable en la forma, y sólo evidente en el nombre. El ejemplo de Demetrio, el santo patrón de Tesalónica, ilustra muy bien este proceso<sup>44</sup> (fig. 35). Las apariciones en sueños, en los que se le veía con el mismo aspecto que en los iconos locales, conducían en su iglesia a la curación de quien los soñaba, exactamente del mismo modo en que habían actuado las apariciones de Asclepio. Parece bastante evidente que Demetrio se convirtió en un Asclepio cristiano que transformó su ciudad a par-

<sup>42</sup> Ovidio, *Las metamorfosis*, XV. Respecto a las apariciones en sueños de divinidades con la misma figura que sus imágenes de culto, así como sobre el sueño curativo, véase Weinreich, «Antike Heilungswunder», cit., pp. 156 ss.

<sup>43</sup> Carta de Libanio a Teodoro, *Libanios' Briefe*, II, 1534F.

<sup>44</sup> Al respecto, véase la bibliografía reseñada en cap. 4, nota 41. Véanse especialmente las leyendas de milagros I, 1, I, 2, I, 3. El autor de las leyendas reseña los iconos en la fachada de la iglesia que el lector debe observar para dar crédito a su historia. El mosaico de san Demetrio con las manos doradas también en R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Londres, 1985, fig. 23, así como el de san Esteban en Durazzo, fig. 24.

tir del siglo V en una nueva Epidauro. En esa misma dirección apunta también la representación de las manos doradas que caracterizan tanto al santo en un mosaico de su iglesia como a san Esteban en una capilla de Durazzo (Albania).

La mano sanadora del taumaturgo Asclepio —que, por cierto, también se halla documentada en los casos de Hera, Ártemis y Serapis— fue objeto de una investigación histórico-religiosa de Otto Weinreich que sigue ocupando un lugar de especial interés<sup>45</sup>. En el santuario de la isla Tiberina en Roma, donde se veneraba a Asclepio como «salvador y bienhechor», se contemplaban los exvotos de aquellos a quienes había «salvado con sus manos». Según las palabras del emperador Juliano el Apóstata, Asclepio vio la luz en Epidauro con el aspecto sencillo de un hombre: allí creció y en todas sus andanzas ofrecía la bondadosa mano derecha. La Hera Hypercheiria curaba con la mano levantada sobre el enfermo.

Demetrio, el santo cristiano, sólo puede curar rezando a Dios, pero su oración es tan efectiva que sus manos fueron distinguidas con el color del oro. De esta manera se honraba al santo designándose al mismo tiempo la razón por la que se le honraba, es decir, el poder curativo de sus manos orantes. El sobredorado de una estatua en la Antigüedad constituía a menudo un acto de agradecimiento por la salvación atestiguada: así, por ejemplo, en Roma se sobredoraron las estatuas de los Dioscuros por esta misma razón<sup>46</sup>. En la Edad Media, se traspasó el aura de la mano sanadora a gobernantes y líderes de movimientos espirituales. Tal es el caso, en el siglo IX, del cabecilla de la secta de los paulicianos, que tenía el nombre de «Mano Dorada» (*Chrysocheir*)<sup>47</sup>.

El motivo de la mano dorada asegura al ícono la conexión con los cultos precristianos, aunque no con la imagen divina, pues Demetrio fue un santo mortal. El motivo se repite en dos íconos tempranos de María en Roma que sí contienen la imagen divina en la figura del Hijo de Dios. En los íconos del Panteón (609) se halla sobredorada la mano con la que María intercede por el orante (véase cap. 7.2, p. 141). En arquetipo romano de María como abogada ambas manos se encuentran cubiertas por una antigua guarnición de oro (véase cap. 15.3).

Una guarnición de oro similar se documenta igualmente en los íconos murales del siglo VII de S. María Antiqua en Roma. También en este caso debe distinguirse entre los exvotos propiamente dichos y aquellos que subrayan simbólicamente la «respuesta» del santo. En este caso, en lugar de la mano dorada Demetrio tenía una guarnición de oro sobre la boca, que así se visualizaba como órgano activo de la oración y como fuente de la respuesta<sup>48</sup>. A uno le vienen a la memoria los exvotos precristianos del Templo, que a menudo simplemente consistían en las grandes orejas de la divinidad.

<sup>45</sup> Weinreich, «Antike Heilungswunder», cit., pp. 1 ss. [Gottes Hand]. Respecto a los exvotos de la isla Tiberina, véase también p. 30, y sobre el texto de Juliano el Apóstata «Contra Christianos», pp. 31 s., así como p. 13 sobre Hera Hypercheiria.

<sup>46</sup> Véase al respecto Weinreich, «Antike Heilungswunder», cit., pp. 137, 151 s.

<sup>47</sup> P. Lemerle, *Essais sur le monde byzantin*, IV, Londres, 1980, pp. 96 ss.

<sup>48</sup> Véase al respecto P. J. Nordhagen, «Icons Designed for the Display of Sumptuous Gifts», *Dumbarton Oaks Papers (Festschrift E. Kitzinger)* 41 (1987), pp. 453 ss.

El motivo de la mano milagrosa apunta a una continuidad en el uso de la imagen de culto, que recoge precisamente aquellas funciones que habían quedado desubicadas con la abolición de los viejos dioses sanadores. La pregunta que nos interesa responder no es si María se convirtió en una especie de Ártemis o Demetrio en Asclepio, sino qué funciones tradicionales asumieron las nuevas imágenes de culto cristianas. Basta con citar los relatos sobre su origen celestial, la invulnerabilidad y los milagros de las imágenes parlantes y sangrantes para tomar conciencia clara de la transmisión de ideas ya conocidas a las nuevas imágenes de culto. Esto no quiere decir que el cristianismo se volviera «paganos», aunque la apertura hacia la cultura del Imperio romano, a la que la antigua religión mística había opuesto tanta resistencia, es indiscutible. Simplemente significa que ideas y prácticas generales profundamente enraizadas en la naturaleza humana también se impusieron en el cristianismo tan pronto como dejó de estar a la defensiva y se convirtió en la religión de todo el Imperio. Problemáticas fueron ya sólo las referencias directas a antiguas imágenes divinas. En el siglo VI, por ejemplo, tenemos noticias de que a un pintor se le secó la mano por pintar a Jesucristo con una apariencia demasiado similar a la de una de las representaciones de Zeus<sup>49</sup>. Sin embargo, no era necesario que la alusión fuera tan lejos, pues en líneas generales ya se había efectuado la asimilación formal de la imagen de Cristo a la antigua imagen divina (véase cap. 4).

La continuidad en el uso de la imagen también puede comprobarse en la misteriosa imagen votiva de bronce de Cesarea de Filipo, en las fuentes del Jordán<sup>50</sup>, que representaba una divinidad sanadora, quizás Asclepio, con la mano levantada ante una cliente que buscaba amparo. Los lugareños contaban que se trataba de Cristo y la mujer que según los Evangelios se curó de sus hemorragias al tocar la orla del manto de Jesús. En agradecimiento, la mujer hizo fundir la imagen mencionada y la colocó delante de su casa. Eusebio de Cesárea (fallecido en torno a 339-340), obispo de una ciudad cercana, reproduce esta versión sin ningún comentario en su famosa *Historia eclesiástica*. Esta circunstancia suscitó incontables leyendas en cuya evolución la hemorroisa se convirtió en Marta, la hermana de Lázaro, o Berenice, que paulatinamente daría paso a Verónica. De un origen cristiano del grupo, discutido durante un tiempo entre los investigadores, no puede hablarse a comienzos del siglo IV. Ya entonces intentó demostrarse con ahínco esta interpretación para justificar la continuidad del culto a la imagen en época cristiana. También la hierba medicinal que le crecía al supuesto Cristo hasta el dobladillo de su vestidura y la inscripción redescubierta con la dedicación a un «dios y sanador» se interpretaron como elementos probatorios de esta versión.

Pero, ¿cuál era la situación entonces del ícono mariano? Como hemos visto, en un primer momento sirvió para poner un «rostro» a la persona de la Virgen y también para llenar el vacío de la ausencia de reliquias corporales. La inscripción de «Santa María» que llevaban las imágenes tempranas demuestra la asociación con la imagen de santos, ya in-

<sup>49</sup> Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 86, p. 173. Véase también cap. 6, nota 44; Dobschütz, *op. cit.*, pruebas en p. 107, núm. 9.

<sup>50</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 197 ss.; P. L. Feis, «Del monumento di Paneas...», *Bessarione* 4 (1898), pp. 177 ss. Las referencias en Eusebio, *Historia Ecclesiastica* I, 13, VII, 18 [ed. cast.: *Historia eclesiástica*, Madrid, BAC, 1973].



truducida con bastante anterioridad (véase al respecto cap. 5). La representación de Cristo niño, que constituyó el primer motivo de su aparición, sin embargo, acerca la imagen de María a la imagen de la divinidad. Podría afirmarse que el icono mariano era una imagen de santo que contenía una imagen divina (aunque el asunto, como podrá comprobarse cuando tratemos el tema de la imagen de san Lucas en el cap. 4.2, es bastante más complicado). La transformación de María en madre universal, de la que hablamos anteriormente (cap. 3.2), favoreció la recepción de fórmulas iconográficas de otras divinidades madre como, por ejemplo, Isis (fig. 8). En ocasiones, la imagen de María actuaba como portadora de la imagen de Dios y era mostrada como un arma contra posibles agresores<sup>51</sup>.

El icono mariano es un ejemplo claro de la continuidad del uso de la imagen en época precristiana y cristiana, nuestro tema de investigación, y esta afirmación es válida tanto para el ámbito público como para el privado. El culto a la imagen de María, en el terreno público, culmina en Constantinopla después del año 600 (véase Apéndice, texto 2). Heraclio I, como hemos visto, atribuyó su ascenso al trono a la ayuda de un icono de la Virgen, que también llevaba en el pabellón de su nave<sup>52</sup>. Durante el asedio de la capital en el año 626, el patriarca ordenó que se pintaran imágenes de María en las puertas de la ciudad (quizás reproducciones del mismo icono), donde actuaban como guardianes (*propylaioi*), en la estela de otras imágenes antiguas de divinidades, que anteriormente habían ofrecido amparo y también protección contra las enfermedades a una ciudad<sup>53</sup>.

Por aquel entonces, los iconos de María en el ámbito privado eran ya algo común. Ante sus imágenes se encendían candelas al igual que antes se había hecho con los lares domésticos. También en las celdas de los monjes e incluso en la cárcel se hallaban representados. En una obra sobre la vida eremítica y sus ideales, Juan Moschos (fallecido en 619) ilustra numerosos episodios sobre el uso de los iconos marianos en círculos monacales: así, por ejemplo, cita a un eremita que, antes de iniciar un viaje, ruega a su imagen de María que se ocupe ella misma de que la vela que prende ante ella no se consuma en su ausencia<sup>54</sup>. Particulares que no habían entendido la oposición de la Iglesia oficial contra la consagración de imágenes por parte de «magos» profesionales, solicitaron al patriarca Juan IV (fallecido en 595) la bendición de una imagen de

<sup>51</sup> Al respecto, véase sobre todo la imagen mariana utilizada durante la ocupación de los ávaros e ilustrada por Pisides (Apéndice, texto 3 B), así como las imágenes marianas con Cristo en forma de escudo descritas en el capítulo 6.

<sup>52</sup> A. Pertusi, *Giorgio di Pisidia Poemi I: Panegirici Epici (Studie patristica et bizantina 7)*, Ettal, 1990, pp. 142 s. Véase las pruebas en Pisides (Apéndice, texto 3 B), en la *Cronografía de Teófanos* (I, 459, Bonn) y en el *Chronicon Paschale* (298, Bonn; ed. C. De Boor).

<sup>53</sup> Véase Apéndice, texto 2: 304; 80. Sobre los *Propylaioi*, concretamente Apolo, que a veces era colocado, como Atenea, en las puertas de las ciudades con flecha y arco para que protegiera contra la peste, véase Weinreich, «Antike Heilungswunder», cit., p. 149.

<sup>54</sup> J. Moschos, «Pratum spirituale», C. 180 (Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 8, p. 3052). Véase, además, E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), p. 97. Sobre otros textos, por ejemplo aquel en el que se narra que un monje pisoteó una imagen mariana que le había excitado sexualmente, véase J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, París, 1901 [primera edición 1767; Graz, 1960], p. 193; P. Brown, *Society and the holy in late antiquity*, 1982, p. 279.



7. Imagen privada de Isis de Karamis, Egipto.



8. Roma, Panteón, icono de María, 609.

la Virgen para así curar a una mujer enferma<sup>55</sup>. El patriarca denegó la petición y la imagen obró el milagro por sí sola al ser colgada en casa de la enferma. En el ámbito privado de la casa, la imagen mariana desempeñaba funciones similares a las que anteriormente se habían otorgado a las imágenes de Isis<sup>56</sup> (fig. 7). Sin embargo, no se trataba de ligar su poder milagroso a una fórmula mágica, sino de atribuirlo a María misma en función de la oración del propietario de la imagen. En la Edad Media occidental (y también en el caso de los iconoclastas bizantinos) el asunto era bien distinto, pues se daba mucha importancia a la consagración de la imagen por medio de un sacerdote, precisamente para ubicar todo el poder en esta bendición<sup>57</sup>.

### 3.4 ¿Por qué las imágenes?

En múltiples y repetidas ocasiones se ha planteado la pregunta acerca de las razones que condujeron finalmente al cristianismo a venerar imágenes, así como por qué se inició este proceso precisamente en el siglo VI<sup>58</sup>. Nos referimos no a las imágenes comunes, sino a aquellas que fueron veneradas como anteriormente los ídolos de los paganos. ¿Quién tenía interés en ello y qué provecho sacaba? A esta pregunta podemos acercarnos por distintos caminos; puede buscarse una respuesta desde la perspectiva de la historia de la religión o de la historia política, por citar sólo dos posibilidades. Los teólogos desarrollaron la teoría para unas prácticas ya extendidas. El Estado dio una forma pública a la veneración, estableciendo así señales para la sociedad. En el monacato o la peregrinación el culto al icono presentaba otros rasgos, y también era distinto cuando se hallaba en manos de particulares. Las respuestas se han buscado casi siempre en el contexto histórico concreto, pero también puede otorgarse a la cuestión una nueva dimensión, distinta a las anteriores, si se amplía: ¿por qué las imágenes?

Naturalmente hablamos de imágenes materiales que, no obstante, siempre se hallan ligadas a imágenes mentales. Estas imágenes surgen porque a través de ellas puede uno hacerse una idea de lo que representan. En nuestro caso representan personas que no pueden verse porque están ausentes (emperador) o son invisibles (Dios): si esto no fuera así, no haría falta venerar sus imágenes. El emperador ausente, pero presente en la imagen, posee una larga tradición. Sin embargo, la representación del Dios invisible (aun cuando se había hecho visible en Jesús) constituía un problema para el

cristianismo que, como se sabe, sufrió una escalada en la querrela iconoclasta y mantuvo en vilo a los teólogos durante un siglo.

Aún no se había olvidado que el Yahvé invisible sólo se hallaba presente en la palabra escrita de la Revelación, que veneraba en el rollo de la Torá como su símbolo y su legado, tal como hacen dos rabinos en la figura 9. En este caso, el icono de Dios lo constituyen las Sagradas Escrituras, y su lugar de culto, el tabernáculo de la Torá. Una imagen visible no podía satisfacer el concepto de Dios. La imagen de Yahvé no podía corresponder a la de un ser humano, pues de lo contrario habría podido ser confundido con los ídolos del politeísmo. El monoteísmo siempre ha tendido al aniconismo del Dios único y universal. Competía con otros muchos cultos, que se diferenciaban en sus ídolos y concedían a sus dioses los rasgos antropomórficos que el cristianismo sólo permitía para el caso perfectamente delimitado del Jesús histórico, pero que el judaísmo no podía aceptar.

La necesidad de cultos locales fue cubierta en el cristianismo por medio de los santos, cuyas reliquias —y después iconos— se ajustaban a ese fin<sup>59</sup>. Sólo Cristo, que en la imagen pintada representaba una réplica física de Dios con apariencia humana (véase cap. 8), y la madre de Dios tenían derecho a un culto universal. Sus imágenes materiales, sin embargo, desencadenaron precisamente las controversias que obstaculizaban un culto general, pues en el problema de la representación visible de Dios podían volver a agravarse las diferencias de concepto teológico que tanto esfuerzo había costado refrenar.

¿Por qué imágenes? Esta pregunta es indisoluble de aquella otra que hemos formulado más arriba: ¿a quién servían y para qué? En la esfera privada, donde los patrones del hogar eran invocados en todo tipo de situaciones difíciles y de necesidad, el creyente se aseguraba su presencia física para dirigir sus votos o su agradecimiento a un interlocutor visible, adornando sus imágenes o encendiendo velas ante ellas<sup>60</sup>. En la esfera pública del culto a los santos, el santo sólo podía ser representado al margen de su vida o del entorno de su tumba, por medio de imágenes en las que pudiera ser venerado después de su muerte y también en otros lugares (figs. 29, 32): con sus imágenes se pretendía satisfacer las mismas expectativas que se habían proyectado sobre el santo en vida, es decir, la concesión de ayuda y de milagros<sup>61</sup>. En el terreno estatal, si hasta entonces los emperadores habían ligado la unidad política a su propia persona en la autorrepresentación aurática, encarnando así la victoria o la prosperidad, a partir de la asunción del cristianismo como religión de Estado pasaron a ser los administradores de las imágenes de Dios, que habían asimilado esas funciones y encarnaban la unidad del Imperio en un plano sobrenatural<sup>62</sup>. Tan pronto como se dio este paso, los iconos se convirtieron en agentes de la victoria, especialmente sobre los ene-

<sup>55</sup> Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., p. 108.

<sup>56</sup> Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., p. 108. Sobre estas imágenes de Isis, especialmente en Karanis, véase cap. 4, nota 33.

<sup>57</sup> Sobre la concepción de esta cuestión por parte de los iconoclastas, Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 261 s.

<sup>58</sup> Véase, sobre todo: A. Grabar, *Martyrium*, II, París, 1946, pp. 343 ss., 357; Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 115 ss.; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, París, 1957, *passim* [ed. cast.: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998]; Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 251 ss. [idéntico a Brown, 1973, pp. 1 ss.]; Cameron, *Continuity and Change in 6th Century Byzantium*, cit., p. 101 [«The Theotokos in 6th Century Constantinople»], p. 24 [«Images of authority»].

<sup>59</sup> Véase al respecto cap. 4.3.

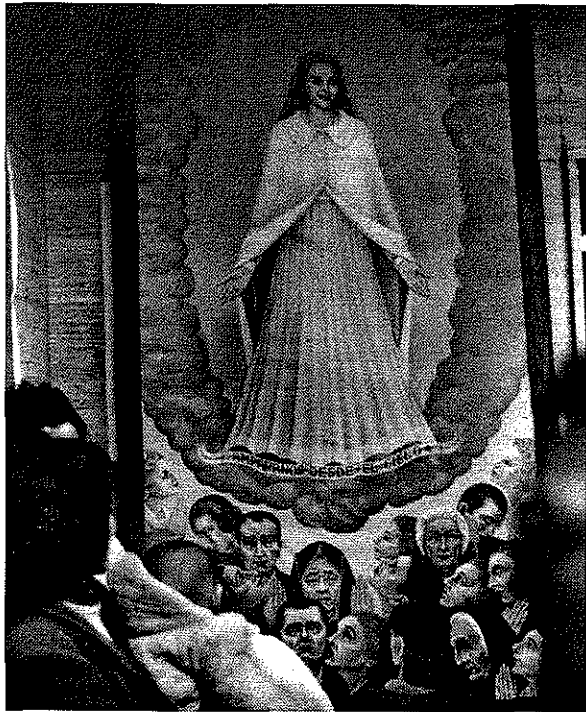
<sup>60</sup> Véase al respecto cap. 5.

<sup>61</sup> Al respecto: P. Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., *passim*, especialmente pp. 266 ss.

<sup>62</sup> Véase al respecto cap. 6. Cfr. también los estudios de Cameron, *Continuity and Change in 6th Century Byzantium*, cit., así como Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit.; Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 125 s.



9. Jerusalén. Dos rabinos con el rollo de la Torá.



10. Buenos Aires. Virgen del Amparo, manifiesto electoral de los peronistas, 1972.

migos de otras creencias, que así podían ser vencidos no sólo en nombre del Imperio, sino también en nombre de la fe.

También aquí volvemos a encontrarnos con la esperanza en el papel activo de las imágenes, que debían actuar allí donde otros ya no podían o no querían. Las imágenes llenan vacíos que surgen en el mundo doméstico, interior; se les trasladan funciones a las que la sociedad no puede hacer frente con sus propios medios, cediendo así a fuerzas sobrenaturales y extraterritoriales (en sentido figurado) el poder y la responsabilidad. Sería, pues, un error considerar las imágenes —como más tarde defendieron los teólogos en la querrela iconoclasta— simplemente como objetos de contemplación religiosa, dado que siempre se emplearon para fines muy tangibles —desde la defensa contra el mal o la curación, hasta la defensa del Imperio—. La autoridad parecía a semejantes funciones las capacitó también para ligar a ellas la sociedad (de una ciudad, del Imperio) y simbolizar su comunidad ideal. De esta manera las imágenes también sirven para la creación de una identidad colectiva cuando ésta se halla en peligro, o para la instauración de un «patriotismo cívico», como lo denomina Brown<sup>63</sup>.

Sin embargo, las imágenes eran un arma que también podía volverse en contra de su dueño. Cuando se le concedía más autoridad al santo local que a la central del Imperio, las imágenes podían fomentar el regionalismo, fuerzas centrifugas, y parece que los emperadores quisieron poner obstáculos a esta posibilidad en la querrela iconoclasta iconográfica (véase p. 167). Cuando la unidad religiosa del Imperio era objeto de disputas, las imágenes, en tanto que asociadas a definiciones teológicas, en lugar de fomentar la unidad podían aumentar las diferencias. Quizá sea éste el motivo por el que primero fueron utilizadas como símbolos de la unidad estatal y religiosa, y después se abolieron, al obrar precisamente en sentido contrario.

Esto es especialmente válido para un papel desempeñado por las imágenes en el que no se piensa en un primer momento porque los teólogos no hablan de ello. Ese papel radicaba en la promesa de protección y éxito en la guerra. A partir de finales del siglo VI y con esta función, las imágenes contrajeron compromisos que las obligaban al éxito. Cuando en el siglo VIII el éxito no acompañó contra los ataques árabes, las imágenes cayeron en descrédito y los emperadores recordaron temerosos la ira de Dios contra los israelitas cuando éstos volvieron a entregarse a la idolatría<sup>64</sup>. Este recuerdo alimentó el deseo de un pueblo de Dios unido con formas religiosas depuradas según el modelo del Antiguo Testamento. Sin embargo, la rueda de la historia no permitía retrocesos, entre otras razones porque el Imperio romano se encontraba sujeto a condiciones distintas a las que determinaron al pueblo de Israel. La tradición del uso de imágenes había echado raíces demasiado profundas y no podía ser extirpada, aunque sí era posible una depuración y reglamentación de los abusos y usos desviados en los que había caído. En este contexto y después de la querrela iconoclasta, le llegó su gran hora a la teología (véase cap. 9).

<sup>63</sup> Brown, 1982, p. 275.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 287. Cfr. también cap. 8.

Las experiencias que por aquel entonces desempeñaban un papel en la relación con las imágenes quizá puedan ilustrarse con dos ejemplos modernos, aunque resulte problemático reducirlos a un denominador común. La relación con imágenes religiosas aún desempeñó un papel en la Guerra Civil española durante los años 1936-1939, algo sobre lo que ofrece información el director de cine Luis Buñuel en su autobiografía<sup>65</sup>. En ella escuchamos que los republicanos y los anarquistas ejecutaban estatuas de Cristo formalmente porque representaban la causa del adversario. Por otro lado, también cuenta Buñuel el episodio de una abadesa que arrancó con un cincel al niño Jesús de una estatua de María, explicándole a la Virgen que se lo devolvería en cuanto su causa estuviera ganada. La simple posesión de una imagen religiosa podía costar la vida en aquellas circunstancias. No obstante, las diferencias con nuestro tema son palmarias, pues los dos bandos de la Guerra Civil se habían decidido respectivamente a favor y en contra de la religión, una religión, todo sea dicho, con tradiciones específicamente españolas. La identidad política se veía ampliada con un componente religioso, por eso la religión despertaba animadversión, detalle este por otro lado que, establecidas las diferencias necesarias, permite ciertas analogías con nuestro tema. Resultaría artificial trazar líneas divisorias entre las convicciones religiosas, patrióticas y partidistas: las imágenes simbolizaban en tal grado cuestiones de identidad que se convirtieron en objeto de acciones simbólicas (algo a lo que se han prestado en todas las épocas). Esto explica por qué eran tratadas como enemigos.

El otro ejemplo al que nos referíamos procede de Latinoamérica y muestra la usurpación estatal de formas de fe populares (fig. 10). En una imagen propagandística con forma de icono durante la campaña electoral de 1972 en Argentina, la Virgen de la Misericordia fue caracterizada con los rasgos de la fallecida Evita Perón, mujer del presidente convertida por los peronistas en ídolo de masas: la oración rezaba, en alusión al culto de la Virgen del Amparo: «*Ampáranos desde el cielo*»<sup>66</sup>.

Podría objetarse que un caso similar sería impensable en la Antigüedad tardía, y también podría contemplarse como obstáculo a la analogía la particularidad del caso latinoamericano, en el que se superponen dos culturas y el uso cristiano de la imagen presenta con frecuencia elementos precristianos: piénsese, por ejemplo, en la Virgen de Guadalupe y en su antecesora en el culto de los indios<sup>67</sup>. Pero ¿no es precisamente aquí, como hemos visto, donde se hallan también analogías con nuestro tema? Mayor importancia, sin embargo, reviste la interrelación entre el culto estatal y popular, que no pueden separarse de manera tan clara como algunos desearían.

Por lo que respecta a la primera época de Bizancio, el papel del pueblo, es decir, de la «presión desde abajo», es tan controvertido como el papel de la corte en el culto a los iconos<sup>68</sup>. La controversia, sin embargo, pierde su sentido si se tiene en cuenta que

<sup>65</sup> L. Buñuel, *My Last Sigh*, Nueva York, 1983, pp. 151, 153 s. [Ed. cast.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1983].

<sup>66</sup> Véase la publicación en la revista *Time*, 10 de septiembre de 1973 (fotografía: Francisco Vera).

<sup>67</sup> Al respecto, véanse los estudios de Victor y Edith Turner, *op. cit.*, y los trabajos publicados en C. Olson (ed.), *op. cit.*

<sup>68</sup> Así lo defiende Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., p. 266, en contra de Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 115 ss.

el culto al emperador simplemente legó las *formas* con las que se desarrolló el culto público al icono, así como que la corte atrajo costumbres culturales existentes con anterioridad<sup>69</sup>. El emperador se convirtió más tarde en víctima de su propia estrategia al delegar su autoridad en un soberano mayor en los cielos, sobre todo cuando *él mismo* dejó de aparecer como su imagen viva sobre la tierra y su puesto pasó a ocuparlo un *icono*.

Después de todo lo dicho, se echará en falta el argumento referente a la función propiamente religiosa de las imágenes, dado que ésa era su primera y más cercana determinación. De la religión, de la que las imágenes eran testigos, sin embargo, sólo puede hablarse cuando los rasgos intemporales que toda religión posee son completados con aquellas otras características temporales con las que forma parte de la «visión del mundo» de una determinada época. Muchas religiones persiguen el objetivo de tornar visible el objeto de su veneración, tomarlo bajo su protección, así como ofrecer a esa imagen «suplente» la piedad que en realidad se quisiera dedicar al Ser Superior: ésta es la razón de ser de las acciones simbólicas practicadas con imágenes, que son la expresión de una motivación interior. Los teólogos siempre han temido que semejante culto conduzca a error al pueblo llano y éste acabe confundiendo la representación con lo representado; pero también han aprovechado la posibilidad que este uso ofrecía para acercar el objeto de la religión al pueblo mediante su visualización, puesto que resultaba mucho más difícil acercarle al ejercicio teológico en sentido estricto.

Sin embargo, la raíz del problema es más profunda. Tan pronto como se hace visible en la imagen el objeto de la religión, se pone en tela de juicio la pureza de un concepto que sólo pueden poseer los verdaderamente iniciados. La imagen visible de Dios se refiere a una percepción humana, que en realidad sólo es un medio para lograr un fin, porque ni el judaísmo ni el cristianismo aceptan un concepto antropomórfico de Dios como el que caracterizaba a las divinidades de la mitología grecorromana. La visibilidad en la imagen pintada no muestra ningún rasgo real de Dios, sino que contradice su esencia: de ahí el cuidado puesto en la definición teológica de la doble naturaleza de Jesús.

El problema de la invisibilidad puede resolverse —y así se hizo— de dos maneras: en primer lugar, considerando blasfema toda imagen visible; y segundo, poniendo en cuestión toda visibilidad, modo este que precisamente posibilita la visibilidad, puesto que así es considerada sólo pura apariencia y no se le concede base ni realidad alguna. Esto es aplicable al mundo visible en su conjunto, que plantea problemas semejantes a los de la imagen pintada. Si no queda más remedio que vivir en el mundo, también se puede vivir con una imagen pintada: tanto lo uno como lo otro apuntan a una realidad invisible, y la condición material no es esencial ni para el mundo ni para la imagen. Así podría transcribirse la visión del mundo en las postrimerías de la Antigüedad, cuyo sistema se halla descrito inmejorablemente en el neoplatonismo. Pero de este modo, a diferencia de lo que sucedía con los iconos de santos, aflora una contracción interna en los iconos de Dios, al adquirir formas de representación antropomórficas cuya apariencia no permite suponer ni satisfacer el concepto que se les otor-

<sup>69</sup> Véase al respecto cap. 6.

ga: el concepto de lo invisible e inconcebible. Los teólogos resolvieron esta contradicción mediante la definición de Jesucristo, pero la contradicción subsistió (precisamente porque su doble naturaleza no es realmente representable).

Una sociedad tan orientada hacia la religión como la del primer Bizancio no tuvo más remedio que dedicar especial atención a la forma de aparición y a la presencia del ser sagrado en este mundo<sup>70</sup>. Los iconos se veían directamente afectados por el problema, puesto que pretendían hacer «palpables» a seres superiores o glorificados, es decir, los portadores de lo sagrado, así como ser receptores de su veneración. Los que se oponían a las imágenes afirmaron más tarde que los iconos no podían transformar lo común (*koinos*) en santo (*hagion*), a menos que se consagraran al igual que se hacía con el pan para convertirlo en cuerpo de Cristo. Pero el rechazo de esta postura era más antiguo, y como reacción probablemente había estado en el origen de las leyendas acerca de su antigüedad celestial o del origen apostólico de las imágenes. Veneración y rechazo de los iconos tenían una raíz común en el valor absoluto de lo sacro y se diferenciaban sólo en los lugares de encuentro con ello sobre la tierra. La eucaristía fue «administrada» por la Iglesia oficial; la cruz, por la corte y el ejército, si se me permite la simplificación con una fórmula tan sencilla. Al principio, los iconos no estaban ligados a una administración, como tampoco los santos eremitas y los taumaturgos formaban parte de la jerarquía eclesiástica. Ambos ponían en cuestión que la jerarquía social (corte e Iglesia oficial) pudiera y debiera representar lo sacro en exclusiva. Quizás porque este cuestionamiento era de por sí suficientemente explosivo, la corte y la Iglesia no tardaron en poner los iconos a su servicio.

<sup>70</sup> Sobre lo siguiente, véase Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 272 s., 280 s., 259. Respecto a la constatación sobre Koinos y Hagios, véase H. Hennephof, *Textus byzantini ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, 1969, 68, núm. 227; Mansi, *op. cit.*, XIII, pp. 268 s.



## IMÁGENES MILAGROSAS DE ORIGEN CELESTIAL Y RETRATOS TERRENALES. LA IMAGEN DE SAN LUCAS Y EL ORIGINAL «NO PINTADO» EN ROMA Y EN ORIENTE

En la primera época del culto a los iconos aún no existía una teoría que explicara la esencia de éstos y justificase su veneración. No obstante, a partir de las diferentes prácticas culturales de las que hemos tenido noticia y a partir de las leyendas sobre el origen sobrenatural y los poderes milagrosos de las imágenes podemos reconstruir las ideas que se asociaban a ellas. Para ello nos adentramos en una zona intermedia, de transición, entre la cultura antigua y la cultura posterior, en la que la sociedad cristiana integra en su seno cada vez más prácticas e ideas del paganismo, anteriormente tan combatido por su religión. Las interpretaciones más diversas coinciden en la idea común de que la imagen utilizada con fines de culto no ha de entenderse como apariencia estética u obra artística, sino como manifestación de una realidad superior, es decir, como instrumento de un poder sobrenatural.

En la doctrina posterior sobre las imágenes, la forma, o dicho de otra manera, la semejanza de los iconos-retrato, no se hallaba ligada a un ejemplar determinado, sino que era intercambiable y repetible. Su objetivo consistía en neutralizar el abuso practicado con la imagen, su democratización. Sin embargo, esta doctrina no pudo evitar que siguieran existiendo imágenes privilegiadas. Una de las razones hay que buscarla en la historia temprana del icono, cuya fama se extendió con ejemplares de un tipo muy especial. En todas las prácticas culturales e ideológicas hay una curiosa inercia, que también en este caso explica la transmisión generacional de costumbres anteriores.

Por otro lado, la concesión de privilegios a determinados ejemplares echa raíces en la misma doctrina sobre los iconos. La relación ontológica entre copia y original estableció la autenticidad como regla del retrato. Lo importante no era que el santo fuera representado con belleza, sino con corrección, y, por lo tanto, no podían existir al mismo tiempo varios retratos auténticos, sino sólo uno. Por este motivo, era necesario averiguar cuál era el verdadero<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sobre la relación ontológica, véase O. Demus, «Die Rolle der byzantinische Kunst in Europa», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 14 (1965), p. 144.

Lo deseable era que las imágenes mismas se «explicasen» por sí mismas realizando milagros. El milagro es la demostración clásica de autenticidad. Si acontecía un milagro con una determinada imagen, como instrumento de la intervención celestial en que se había convertido, a esta imagen se le concedían poderes especiales. La historia cultural de los iconos arranca con imágenes milagrosas que parecían capacitadas para realizar favores sobrenaturales. De todos modos, no deja de resultar una paradoja de la imagen religiosa el hecho de que con ella se pretenda hacer visible lo invisible. En ejemplares que se habían legitimado como sede de Dios o de santos, el problema quedaba resuelto gracias a la intervención directa del cielo. Al mismo tiempo, parecía eliminada en ellos la diferencia entre la imagen y el representado; la imagen era el representado en persona, al menos su presencia activa, obradora de milagros, tal como hasta entonces habían sido las reliquias del santo.

El origen etimológico de icono es *eikōne*, es decir, imagen o retrato<sup>2</sup>. No obstante, no es ningún error entenderlo preferentemente como tabla o cuadro, es decir, como imagen autónoma y transportable de cualesquiera materiales, ya sea lienzo, piedra o metal. La imagen individual, que a sí misma se basta, se percibe de manera distinta, y ahí reside su capacidad de sugestión sobre el observador. El efecto sugestivo no surge sólo porque el observador individual se enfrenta a un interlocutor individual en la imagen. La sugestión de la imagen autónoma se basa también en la perceptibilidad de su existencia física, dramatizada cuando la imagen es puesta en movimiento, es decir, cuando cambia de lugar como una persona viva, o cuando con motivo de determinadas festividades aparece como una majestad tras la cortina que normalmente la oculta. Las procesiones de iconos desempeñaron un papel esencial en las técnicas de presentación de imágenes veneradas. En semejantes puestas en escena, la imagen casi cobraba una vida personal, actuando como un individuo que no podía ser confundido con otros ejemplares iconográficos. Las leyendas de su origen y de sus milagros constituían su aura. Los primeros iconos milagrosos se inscriben casi al completo en la categoría descrita.

La veneración de iconos en la Iglesia oriental queda bien expresada por la fotografía de una procesión que partió de la iglesia principal del monte Athos, la Protaton, y pasó por los monasterios vecinos<sup>3</sup> (fig. 11). En el centro de la fotografía se encuentra una imagen milagrosa cuyo nombre, *Axion estin*, hace referencia a la oración mariana: «En verdad eres digna de alabanza». Las leyendas sobre milagros sitúan su origen en la época de la querrela iconoclasta y dicen que sangró por la herida que le había infligido un soldado imperial. La taumaturga, por lo demás, se sienta «en la silla abacial de piedra bajo un

<sup>2</sup> Cfr. sobre todo J. Kollwitz, art. «Bild III (christlich)», en *Reallexikon für Antike und Christentum*, II, 1954, pp. 318 ss.; sobre el concepto en el platonismo, H. Willms, *Eikon. Eine Begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus*, Münster, 1935; sobre el nexo con la liturgia, W. Düring, «Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie», *Münchener Theologische Studien* II, 5 (1952); sobre la teología de los Padres, G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953); *idem*, *Ad imaginem Dei. The Image of Man in Medieval Art*, Latrobe (Pen.), 1965. Bibliografía sobre la utilización y la transmisión del concepto a las lenguas occidentales, en H. y R. Kahane, *Graeca et Romanica Scripta Selecta*, II, Amsterdam, 1981, pp. 368, 12.

<sup>3</sup> Compré la fotografía al fotógrafo Lykides en Tesalónica.

baldaquino y goza de la reverencia debida a un soberano. Con motivo del milenario del monte Athos, fue recibida en Atenas como un jefe de gobierno bajo el repicar de todas las campanas»<sup>4</sup>. El Niño Jesús sostiene una cartela con el texto del Evangelio de Lucas 4, 18: «El Espíritu del Señor está sobre mí, porque me ha unguido para anunciar a los pobres la Buena Nueva, me ha enviado a proclamar la liberación a los cautivos y la vista a los ciegos». Ahora estas palabras se refieren al icono y designan sus poderes milagrosos.

El Lunes de Pascua, los monjes acompañaban la imagen a los conventos vecinos. Para ello, el icono era llevado bajo un baldaquino, que ya en la Antigüedad precristiana simbolizaba la majestad de los soberanos. En este caso, la veneración de María se ha materializado de manera contundente. Otros iconos milagrosos de la Virgen también eran llevados en la procesión, igualmente como patrones de los monasterios. Aunque se trata de una misma persona, el concepto de «patrón» hay que utilizarlo en plural, puesto que los iconos han adquirido cualidades personales una vez que las fronteras entre imagen y persona se han vuelto borrosas. Las imágenes, como ya sucedía con las imágenes de culto de la Antigüedad pagana, eran adornadas con guirnaldas, coronadas e incluso vestidas como personas reales. El revestimiento de oro también hay que incluirlo en esta categoría. Las pinturas murales de los siglos XIII y XIV (figs. 12, 111, 112) que ilustran el himno mariano *Akathistos* o reproducen cortejos fúnebres ponen de manifiesto que, con el paso de los siglos, poco habían cambiado las prácticas de culto por lo que respecta a las procesiones de iconos<sup>5</sup>.

La imagen de la madre de Dios en el monte Athos representa un género temprano de imágenes extralitúrgicas. De hecho, en Bizancio existían dos tipos de imágenes. En el siglo XII, la regla del monasterio del Pantocrátor en Constantinopla nos informa de todas las imágenes ante las cuales debían encenderse lámparas durante la liturgia<sup>6</sup>. Este repertorio de imágenes era completo. Sorprende, por ello, oír que en los días conmemorativos de la familia regente se traía de la iglesia de Hodegoi un famoso icono mariano y se detenía en las tumbas de los fundadores. El monasterio disponía de suficientes imágenes marianas. ¿Para qué se quería, además, otra imagen que se guardaba en otro lugar? ¿Se creía que esa imagen producía mejores efectos? La respuesta a estas preguntas puede encontrarse en la reputación de aquella imagen milagrosa, que recibía el nombre de *Hodegetria* (véase cap. 4.5).

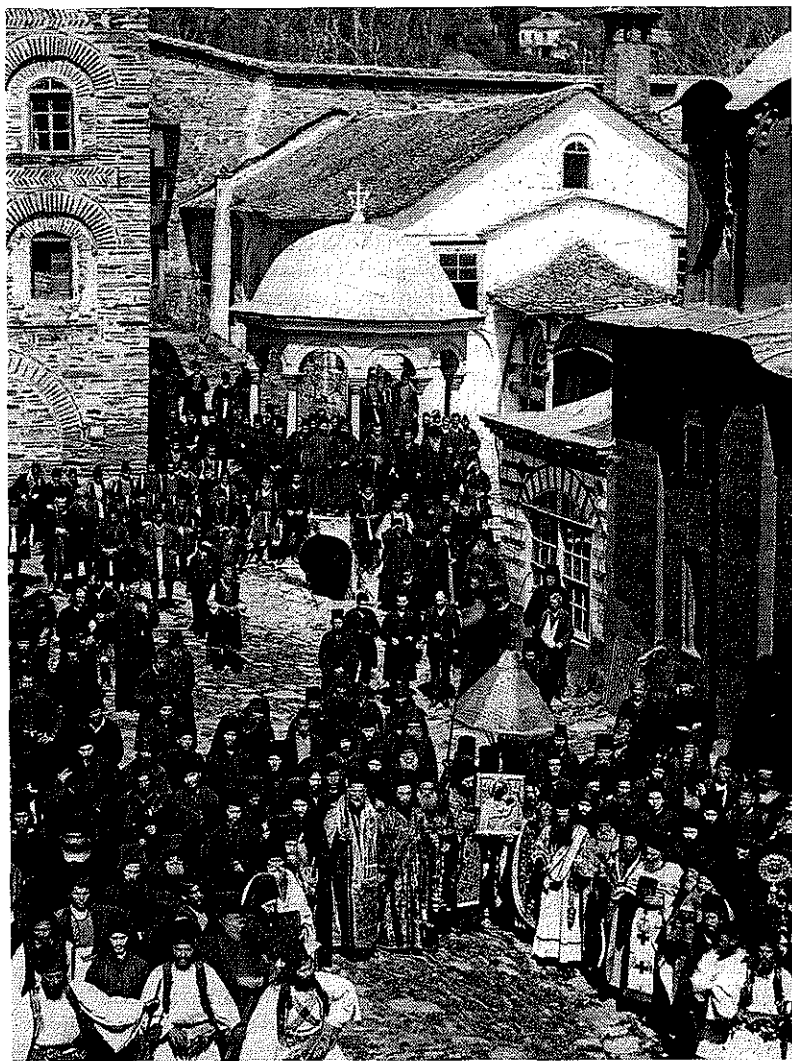
La existencia de imágenes privilegiadas con el nombre de la iglesia en la que residían se refleja en un icono del siglo XI<sup>7</sup>, en cuyo margen superior se observa una serie de imágenes individuales que representan, cinco veces en total, a la madre de Dios (fig. 13): en

<sup>4</sup> Cita según P. Huber, «Athos. Wundertätige Ikonen», *Orbis Pictus* 45 (1966). Para lám. 6.

<sup>5</sup> Sobre representaciones de procesiones fúnebres con iconos o de procesiones en el marco de ciclos del himno *Akathistos*, véase R. Hamann-Maclean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gießen, 1976, pp. 178 ss., 192 s. Cfr. también V. Djurić, *Sopocani*, Belgrado, 1963, p. 137; G. Millet y T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, IV, París, 1969, ils. 153, 154. Nuestro ejemplo proviene de la iglesia del monasterio de Markov Manastir, 1366-1371.

<sup>6</sup> Véase Apéndice, texto 20.

<sup>7</sup> Georg y Maria Soteriou, *op. cit.*, I, il. 146; Wellen, *op. cit.*, pp. 147 s.; K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th Century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966, y Londres, 1967, pp. 1 ss., 14, con il. 36.



11. Monte Athos. Procesión de iconos.



12. Procesión de iconos (*Akathistos*) en un fresco serbio en Markov Manastir, siglo XIV.



el centro como figura entronizada con el donante a sus pies y, a ambos lados, cuatro veces en figura de medio cuerpo. Lo curioso de esta multiplicación de una misma persona se explica en los nombres inscritos, que no sólo identifican a María, sino que añaden también el nombre de una iglesia: a la izquierda, María de la iglesia de *Blaquernas* y María de la iglesia de Hadegoi; a la derecha, María de *hagia Soros*, el relicario de la iglesia de *Chalkoprataie*, y la menos conocida *Cheimutissa*. Las representaciones de la Virgen María reciben el nombre de las célebres iglesias marianas en las que se custodiaba su original. El donante de nuestra tabla se asegura su socorro colectivo reuniéndolas a todas a su alrededor. El mismo cambio de proporciones apunta a una colección de imágenes individuales, iconos dentro del icono. La figura de medio cuerpo también es indicativa de lo mismo, al igual que la pose y el gesto. En el icono de la iglesia de Blaquernas, el pintor se equivocó, lo cual no debe extrañar dada la amplia oferta, y confundió la figura orante, que aquí correspondería, con la madre amorosa (al respecto, véase p. 377). Incluso la figura central reproduce un tipo fijo. La posición frontal y el modo de presentar al Niño se remontan a la denominada *Nikopoia* o portadora de la victoria. Esta representación pone de manifiesto la existencia de iconos «rivales» que, en cierto modo, dan continuidad a la función desempeñada por las antiguas imágenes de los templos.

#### 4.1 Imágenes no pintadas de Cristo y *brandea* («reliquias por contacto»)

Atendiendo a su origen, pueden diferenciarse dos tipos de imágenes de culto veneradas públicamente en el cristianismo. Uno de los géneros, en principio sólo documentado para imágenes de Cristo y una imagen sobre tela de san Esteban en el norte de África, lo componen representaciones «no pintadas», y por tanto especialmente auténticas, que pueden ser de origen celestial o resultado de una impresión mecánica acontecida durante la vida del modelo. Para este tipo de imágenes se acuñó el concepto de *a-cheiro-poietos* (no hechas por manos) –en latín: *non manufactum*, y en ruso: *ne-ruko-tworenij*<sup>6</sup>–. El concepto justifica, como es fácil de adivinar, las imágenes de culto cristianas frente a los artefactos o manufactos que en los cultos no cristianos servían como ídolos, pero además trata de establecer una conexión entre el nuevo género y las imágenes milagrosas de los cultos precristianos. No son siempre imágenes en sentido estricto las que se inscriben en este género. Por ejemplo, también pertenecen a este grupo las huellas del cuerpo de Cristo en la columna de la flagelación, de las que se tomó medida para llevarlas alrededor del cuello como amuletos.

El segundo género de imágenes de culto, en el que por el momento sólo se inscriben iconos de la Virgen, también es trasladado en el tiempo a la época apostólica, pero se entiende como obra de un pintor, aunque no se trataba de un pintor cualquiera,

<sup>6</sup> Al respecto, véase fundamentalmente Dobschütz, *op. cit.*, pp. 37 s., 40 ss.; documentación 127\* ss., 118\* ss.; cfr. también Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 112 ss., 143; Grabar, *L'Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, cit., *passim*; Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 261 s.

sino nada más y nada menos que del evangelista san Lucas, para quien María – así se creía – había posado en vida para un retrato<sup>9</sup> (fig. 14). También en este caso estaba garantizada la autenticidad, aunque de otro modo. Por la exacta descripción de la infancia de Jesús en su Evangelio, Lucas, cuya profesión médica sí se halla atestiguada, parecía el más apropiado como pintor de la madre y el niño. Sin embargo, pronto surgió el descontento con el origen natural y la mirada auténtica del pintor santo, y se introdujo una intervención de la Virgen para que ella misma terminara el retrato, incluso un milagro obrado por el Espíritu Santo, para así poder afirmar una autenticidad aún superior de la obra. Además, no todas las imágenes de María eran imágenes de Lucas, y finalmente a esta leyenda le salió una competidora: la del pintor cuyos servicios habían encargado los tres Magos de Oriente para que retratara al niño y a su madre, una versión plausible, dada la edad del niño en los iconos de la Virgen. La sesión de posado para el pintor encargado por los Magos, que Juan de Eubea describe en el texto de una homilía, también se ilustra como episodio en miniaturas del siglo XI<sup>10</sup>. Sin embargo, la leyenda de san Lucas pintor subsistió como uno de los fundamentos relevantes para la interpretación del icono como retrato histórico. Paralelamente, esta leyenda alejaba la imagen de culto del terreno de la controversia, asociándola a la voluntad del modelo, es decir, del Cielo, exactamente igual que sucede con la leyenda de la imagen no pintada, a la que ahora vamos a dedicar nuestra atención.

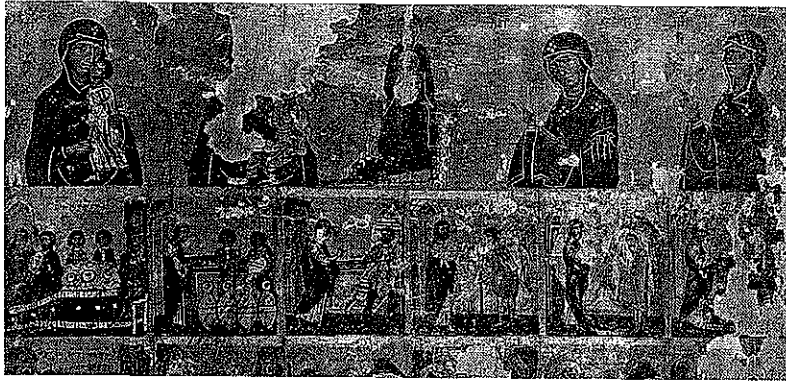
El origen de la imagen no pintada se debe a un milagro celestial o al contacto directo con el cuerpo que reproduce, método este último cuyas impresiones se convertían en reliquias por contacto o *brandea*. Por lo demás, la reproducción mecánica proseguía y estas imágenes se reproducían del mismo modo en que habían surgido, sólo que ahora se trataba de la impresión no del cuerpo mismo, sino de su impresión auténtica. El contacto entre imagen e imagen, como anteriormente había sucedido entre cuerpo e imagen, se convirtió así en prueba retroactiva del origen de la primera imagen. El contacto también transmitía a la copia el poder milagroso, al igual que sucedía con las reliquias cuyos poderes seguían activos en las telas y líquidos con los que habían estado en contacto. Cuando la imagen milagrosa se duplicaba por poderes propios, la copia actuaba como su original: la voluntad de Cristo de producir una *imagen* de sí era también transmitida a la imagen, cuando ésta generaba una *copia* de sí.

Hoy la fotografía podría ofrecer ciertos paralelismos, aunque no desde el punto de vista del arte o de la invención artística, sino del mayor grado posible de verdad en la reproducción, pues ahí reside la esencia del uso primitivo de la imagen. El observador se ligaba a la presencia real y al poder curativo de la imagen, pero tanto de lo uno

<sup>9</sup> Dobschütz, *op. cit.*, Anexos, 267-280; H. Martin, *St-Luc*, París, 1927; D. Klein, *St. Lukas als Maler der Madonna*, tesis doctoral, Bonn, 1933; C. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler*, Lovaina, 1948; Wellen, *op. cit.*; Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., p. 262.

<sup>10</sup> Dobschütz, *op. cit.*, p. 143, nota 2; E. Bratke, *Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sasaniden*, s. I., 1899, pp. 87 ss.; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Múnich, 1959, pp. 502 s. Sobre la ilustración en el Cod. Taphou 14 del patriarcado griego de Jerusalén (fol. 92), en el contexto de las homilías de san Gregorio Nacianceno: K. Weitzmann, en *Mélanges M. Mansel*, Ankara, 1974, pp. 397 ss.; G. Calavari, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, pp. 222 ss.





13. Monasterio de Santa Catalina del Sinaf. Icono con distintos tipos de imagen de la Virgen, siglo XI.



14. Sinaf. Cod. Graecus 233, fol. 87 verso, el pintor de iconos san Lucas en una miniatura, siglo XV.

como de lo otro sólo había garantía si se daba una correspondencia exacta entre la reproducción y el original, no siendo deseada la intervención de un artista. Los ejemplares más antiguos de imágenes privilegiadas de este tipo están documentados en el siglo VI. La pieza más representativa es el Santo *Mandylion* o el paño con el retrato de Cristo (fig. 15), que salvó a la ciudad siria de Edessa de los persas. En la Edad Media, se custodiaba en Constantinopla como *palladium* imperial. La Verónica de San Pedro en Roma, que se basa en una leyenda parecida, superaría más tarde en importancia al *Mandylion* (fig. 16; véase cap. 11).

En la primera época del culto a los iconos, en Constantinopla se veneró otra imagen milagrosa de Cristo. Las leyendas sobre su origen son un buen ejemplo de todo el género. Ernst von Dobschütz ha tratado extensamente el tema en su famosa obra *Christusbilder [imágenes de Cristo]*<sup>11</sup>. La leyenda más antigua informa sobre una mujer pagana que no quería creer en Cristo porque no le era posible verlo. La mujer vivía en un lugar de Asia Menor, cuyo nombre era Camulia. Un buen día encuentra en la fuente del jardín un lienzo con la imagen impresa de Cristo, que ella reconoce enseguida como tal. Los poderes celestiales de la imagen se manifiestan, en primer lugar, porque el lienzo está seco a pesar de haber salido del agua y, en segundo lugar, porque, escondido entre las vestiduras de la mujer, deja allí de inmediato otra impresión exacta de sí mismo. Para ambas imágenes fueron construidas sendas iglesias en distintos lugares y, poco después del año 560, una de las imágenes viaja en procesión por todo el país para recaudar fondos para la construcción de una nueva iglesia. Todos desean ver la imagen y pagan por ello. La procesión de una imagen había sido hasta entonces privilegio exclusivo de la imagen estatal del emperador, que así era representado en las provincias (véase cap. 6). Por primera vez, una imagen religiosa usurpa estos ritos iconográficos. En el año 574 llega a la capital.

Allí pronto contará entre los «Supernatural Defenders of Constantinople»<sup>12</sup> y se convertirá en *palladium* imperial en las guerras persas del siglo VII. Ya en 586 forma parte del equipamiento del cuartel general en la batalla del río Arzamon en Mesopotamia. En 622 está presente en la guerra persa de Heraclio, que fue entendida como una guerra santa, con cuyo motivo el poeta Jorge de Pisidia dedicó su canto al icono<sup>13</sup>. El emperador, dice el mencionado autor, llevó consigo a la guerra la «figura divina», «la pintura no pintada que no pintaron manos [humanas]». Al igual que el creador del Universo fue concebido de mujer sin la simiente del hombre, también creó en el icono una «figura pintada por Dios» (*theographos typos*). La encarnación de Dios sin concepción humana y la creación de imágenes sin intervención de un pintor son puestas en paralelo. Al mismo tiempo, la imagen sirve como prueba visible del dogma central de Dios hecho *hombre*, que se repite en ese hacerse *figura* o *imagen* en la materia terrenal del lienzo. En una miniatura del siglo XI, aparecen los retratos de Cristo, siguiendo un uso terminológico de la teología, como «cuadros pneumáticos», vivos,

<sup>11</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 40 ss., y documentación.

<sup>12</sup> Baynes, *The Finding of the Virgin's Robe*, cit., 1, pp. 248 ss. Véase también Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 275 ss. [civic patriotism].

<sup>13</sup> Véase Apéndice, texto 3 B.

frente a las tablas de la Ley mosaica, actuando así como tablas de la Nueva Ley<sup>14</sup>. Los iconoclastas argüían, por su parte, que sólo en la conversión sacramental del pan en el cuerpo de Cristo se convertía un producto humano (hecho a mano) en un producto celestial (*acheiropoieton*)<sup>14a</sup>.

Ernst von Dobschütz ha estudiado la secuencia de imágenes milagrosas paganas y cristianas como un tema de la historia de la religión<sup>15</sup> que permite reconocer tanto similitudes como diferencias. En la Antigüedad, las imágenes de culto de origen celestial, como el ídolo de piedra de la madre de dioses (al parecer, un meteorito) y las antiqüísimas figuras de madera de Palas Atenea o de la Ártemis de Éfeso, llevaban el nombre de *Diipetes*, arrojadas por Zeus. A esas imágenes se asocian testimonios de personas vivas así como la capacidad de ser invulnerables. En la mayoría de los casos, son invisibles y castigan a aquellos que las ven sin permiso. En la función de *palladium*, ejercen su poder protector sobre una ciudad (fig. 17). La ciudad que posee la imagen milagrosa de la protectora de ciudades es inexpugnable. Troya sólo puede ser conquistada por el robo del *palladium*, el cual se convierte en un poder histórico cuya posesión se disputan las ciudades. Como Homero describió Troya, la inmensa fama de su imagen de culto de Pallas Atenea fue en aumento, si bien el propio Homero no la menciona. Se creía que fue trasladada primero a Roma y más tarde a Constantinopla, donde Constantino presuntamente la habría escondido bajo la columna de pórfido con su estatua<sup>16</sup>. La crítica racionalista a estas leyendas recibió una respuesta en la Antigüedad tardía mediante la filosofía de la imagen del neoplatonismo, que posteriormente encontró en la devoción popular una justificación teológica de la fe, aunque se haría un esfuerzo, al igual que después la doctrina de los iconos, por nivelar la diferencia respecto a las otras imágenes, las comunes.

Cuando Cicerón describe una imagen milagrosa de Ceres como «no hecha por mano humana, sino caída del cielo según la creencia general» (*non humana manu factum, sed de caelo lapsam*), no sólo parafrasea el concepto griego de *Diipetes*, sino que además lo contrasta con la obra humana, para la que el cristianismo había desarrollado por oposición el concepto de *acheiropoieton*<sup>17</sup>. La idea ya existía en la literatura antigua, pero carecía de un concepto propio. Así, el emperador Juliano el Apóstata (361-363) en su discurso sobre la madre de dioses, según informa Livio sobre el traslado de su ídolo de piedra a Roma en el año 204 a. de C., protesta contra la idea de que se tratara de una «escultura sin vida» (*xoanon apsychoon*), pues había demostrado mediante un milagro que «no era una obra humana, sino divina» y, por lo tanto, disponía de una *dynamis* que la dotaba de alma y vida<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> La miniatura del Cod. Rossanensis graecus 251, fol. 12 verso, reproducida en el Vaticano, en Grabar, *Iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*, cit., il. 67.

<sup>14a</sup> Hennephof, *op. cit.*, p. 55, núm. 168. Véase también Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 259 s.

<sup>15</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 1-25, sobre todo, pp. 293-294. Véase también la documentación, núms. 1-120, 3\*-96\*.

<sup>16</sup> Dobschütz, *op. cit.*, documentación, núm. 118, 84\* [Chronicon paschale].

<sup>17</sup> Dobschütz, *op. cit.*, documentación, núm. 37c, 19\*.

<sup>18</sup> Cfr. cap. 3, nota 15.



15. Roma, Vaticano, Capilla de Sta. Matilda. *Mandylion* de S. Silvestro en Capite, siglo VI.

16. Roma, Letrán. Icono del Sancta-Sanctorum. Detalle: Verónica.

17. Sperlonga, «Villa de Tiberio». Rescate del *palladium*.

El concepto griego «no hecho por mano humana» parece que surgió en el lenguaje coloquial judeocristiano y designa todo lo que no es cosa o artefacto sin vida, es decir, que designa también al ser humano<sup>19</sup>. En los Hechos de los Apóstoles, Pablo ataca la imagen de Ártemis de Éfeso diciendo que no pueden ser dioses los que han sido elaborados por manos humanas. A esta objeción se replicaba que Éfeso poseía una imagen de origen celestial, un *diopetes* o una *Iovis proles*<sup>20</sup>. Se referían a la estatua de madera oscura revestida de oro se lavaba en los días festivos y, como configuración de la señora de la ciudad, descendía al mar, visitaba sus campos y presidía los festivales en el teatro. Todas las mañanas se levantaba ante ella la cortina que la ocultaba en el *adyton* del templo en el que se custodiaba<sup>21</sup>.

El concepto cristiano de la obra no elaborada por mano humana responde tanto al tabú de las imágenes del cristianismo primitivo como a las críticas posteriores, que afirmaban que los cristianos adoraban obras humanas y se sentían unidos a torpes dioses pintados en tablas. Dios mismo, se decía, en su filantropía, la demostración visible de su Encarnación, en la configuración de la imagen milagrosa, permitiendo también, por tanto, la creación de imágenes<sup>22</sup>. Así, en su historia eclesiástica, redactada hacia el año 600, Evagrius habla del verdadero retrato de Cristo de Edessa (fig. 15; véase cap. 11.1) en los siguientes términos: «una imagen creada por Dios (*theoteukton eikona*), que no procede de manos humanas»<sup>23</sup>.

Según Ernst von Dobschütz, las imágenes de culto no pintadas son sucesoras directas de las imágenes celestiales antiguas, cuya concepción fue asumida por el cristianismo cuando el paganismo se extinguió como fuerza propia, legando al primero su práctica y teoría en torno a la imagen de culto<sup>24</sup>. Los cultos cristianos dedicados a imágenes de este tipo aparecieron por primera vez en regiones helenizadas, concretamente en Asia Menor y en Siria, donde las imágenes celestiales habían sido objeto de especial veneración. Sobre todo, la leyenda más antigua de la imagen de Camulia, que, por cierto —y esto es una novedad— se trataba de una imagen sobre lienzo, comparte con las leyendas no cristianas de imágenes la idea de que «no sólo la reproducción sino también los materiales» eran «de origen sobrenatural». Así, la leyenda ofrece una prueba clara «de que se trata realmente de una transmisión de creencias antiguas a concepciones cristianas».

Sin embargo, la leyenda de Camulia, según Dobschütz, no es representativa del concepto principal de la imagen de culto no pintada, que se separa de los artefactos comunes. El cristianismo introdujo «en la veneración del retrato milagroso [...] un

<sup>19</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 37 s. Cfr. también nota 8.

<sup>20</sup> Hechos de los Apóstoles 19, 23-36. Cfr. también la exégesis de este fragmento en Dobschütz, *op. cit.*, documentación, cap. I, núm. 105, 77\*.

<sup>21</sup> Köting, *op. cit.*, pp. 32 ss. Sobre la cortina, véase Pausanias, V, 12, 4. Véase también cap. 3, nota 19.

<sup>22</sup> Documentación de Hipatio de Éfeso, Leoncio de Chipre y las «*Quaestiones ad Antiochum duces*» en N. H. Baynes, «The Icons before Iconoclasm», en *Byzantine Studies and other Essays*, 1955, pp. 228 ss., 237; S. Gero, «Hypatios of Ephesos on the Cult of Images», en *Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults. Studies for M. Smith*, II, Leiden, 1975, pp. 208 ss.; Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 83 ss.

<sup>23</sup> Véase cap. 11, nota 10. Documentación en Dobschütz, *op. cit.*, capítulo 5 y anexos II, sobre todo 70\*\*;

Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., p. 113.

<sup>24</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 264 s.

nuevo momento de significado decisivo. Es la religión de la revelación histórica», referida a una personalidad histórica. Así, en la fe cristiana en la imagen se introduce «un doble momento de vital importancia: el origen milagroso mediante el contacto con la persona representada y, con ello, al mismo tiempo, una actualización de la época en que vivió». La idea de la impresión era la fórmula que resolvía la cuestión de la conexión con el original. En la subsiguiente polémica, las imágenes milagrosas estarán «casi exclusivamente al servicio de la demostración de antigüedad». Puesto que eran «equivalentes a antiquísimo, apostólico», podía otorgárseles «el mismo rango que se concedía a lo pintado por el evangelista san Lucas».

Las imágenes milagrosas eran, pues, documentos en un doble sentido: atestiguaban la existencia histórica de aquel que dejó una impresión de su cuerpo mientras vivía, y también su presencia intemporal, que se pone de manifiesto en la capacidad que mantienen para obrar milagros. La edad y el poder milagroso presente son, en realidad, dos características distintas, pero se complementan. Conviene no olvidar que, con frecuencia, lo que se veneraban no eran imágenes autónomas, sino huellas físicas que se habían impreso en columnas (la columna de la flagelación) y muros sobre los que se habían apoyado Cristo o María. En Tierra Santa, estas huellas, que eran perceptibles, transmitían la siguiente experiencia: en ese lugar habían estado en persona aquellos de quienes no se poseía tumba alguna. Estas huellas, en las que el cristianismo fundamentaba una y otra vez el estatus de realidad de sus orígenes, fomentaron el desarrollo de cultos locales y centros de peregrinación. Esto también puede afirmarse de la imagen de la Virgen de Lydda (Diospolis). Según la leyenda, los apóstoles levantaron una iglesia en honor a María, y ésta dejó la impresión de su cuerpo en una columna sobre la que se apoyó durante la consagración del templo<sup>25</sup>.

En el caso de estas huellas habría que hablar más bien de reliquias y pertenecen, por tanto, a otro tipo distinto al de las imágenes de culto no pintadas, del que sí es representativo el retrato de Camulia. Este retrato fue llevado en procesión por el país exactamente igual que la imagen estatal del emperador, y estaba rodeado de leyendas similares a las de la antigua imagen de los dioses. De su equivalente, el retrato verdadero de Edessa, comienza a hablarse por primera vez en esa misma época como regalo personal de Cristo, que sanó al rey Abgar exactamente igual que si hubiera sido el propio Cristo (véase cap. 11).

## 4.2 Imágenes de san Lucas y la idea del retrato

Aún no se ha arrojado luz sobre el origen de la leyenda de san Lucas pintor<sup>26</sup>. Un testimonio del siglo VI, cuando quizá surgió, es cuestionable. La historia eclesiástica compilada por Teodoro Lector es fiable cuando trata de las tres iglesias marianas de

<sup>25</sup> Dobschütz, *op. cit.*, p. 79, documentación, 146\*; Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 104, 112 ss.

<sup>26</sup> Cfr. nota 9.

la emperatriz Pulqueria (en torno al año 450). Sin embargo, el pasaje en el que se dice que Pulqueria recibió de su cuñada Eudoquia una imagen de María pintada por san Lucas procedente de Jerusalén, es un texto añadido posteriormente<sup>27</sup>. Entretanto, dos de las tres iglesias marianas de Pulqueria poseían célebres reliquias de vestiduras. La tercera, en la que más tarde se veneró el icono de la *Hodegetria*, pudo motivar la leyenda de la imagen de san Lucas, que también era una reliquia, puesto que dicha imagen, según el relato, llegó desde Jerusalén al igual que el manto y el cíngulo de la Virgen.

A finales del siglo VI las imágenes marianas ya no eran rarezas. Algunas tablas conservadas en Roma y en Kiev parecen datar de esta época, si es que no son aún más antiguas (véase cap. 7), aunque no sabemos a cuál de ellas se refería la leyenda de san Lucas ni cuándo sucedió (fig. 21). A principios del siglo VIII la leyenda era ya tan conocida que prominentes teólogos griegos apelaban a una imagen de san Lucas en Roma para hacer frente a los iconoclastas<sup>28</sup>. También los tres patriarcas orientales lo hicieron cuando escribieron al emperador Teófilo, citando de entre doce imágenes milagrosas cinco representaciones de María<sup>29</sup>. En Constantinopla, no hay atestiguadas imágenes de san Lucas hasta más tarde, pero una temprana podría haber desaparecido en la confusión de la querrela iconoclasta. La leyenda de la imagen no pintada y otras relacionadas con el culto parecen haberse ligado a iconos de la Virgen antes de que lo hiciera la leyenda de san Lucas<sup>30</sup>.

Ésta, por su parte, se hallaba completamente comprometida con la idea del retrato auténtico, dado el motivo evidente de que la mayoría de los iconos surgieron en primer lugar como retratos. Pero el retrato real era originalmente un retrato funerario y también en el culto dedicado a los santos permaneció fiel a esta función originaria (véase cap. 5). Cuando la tumba desempeñaba el papel principal, el retrato ocupaba una posición secundaria. La tumba vacía de María, como vimos, no daba pie a un retrato funerario. A ella tampoco se ajustaba la imagen de la Virgen con el Niño, si se tomaba en serio desde el punto de vista biográfico. De todos modos, no se trataba de un esquema de retrato común, sino que más bien recordaba a imágenes de culto de las diosas madre. En este esquema de la madre y el niño había tan poco de un retrato de tipo corriente que más tarde la leyenda afirma de él precisamente lo que no era por carácter propio. Así pues, parece que la leyenda obedecía a necesidades de justificación. Simulaba un origen apostólico convirtiendo en retratista a un discípulo de los apóstoles, transmitiendo así la idea de retrato a una imagen que en realidad no lo era. Si se toma en serio esta versión, uno tiene la obligación de preguntarse lo siguiente: ¿cómo pudo Lucas pintar a Jesús de niño? Quizá sea ésta la razón por la que la leyenda se im-

<sup>27</sup> Dobschütz, *op. cit.*, documentación, 269\*\*\*, 271\*\*.

<sup>28</sup> Especialmente Andrés de Creta y el patriarca Germano: Dobschütz, *op. cit.*, documentación, 186\*, 188\*, anexos, 269\*\*.

<sup>29</sup> L. Duchesne, «L'iconographie byzantine dans un document grec du IX<sup>e</sup> siècle», *Roma e l'Oriente* 5, (1912<sup>7</sup>-1913), pp. 222, 273, 346; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 122 ss., 261 s. Actualmente se acepta este escrito como una elaboración del año 843.

<sup>30</sup> Dobschütz, *op. cit.*, pp. 79-85, documentación, 146\*s. (sobre María Archiropiita).

plantó más tarde. Sin embargo, también se podía apelar al Evangelio de san Lucas, que tantas líneas dedica a la historia de la infancia de Jesús.

La leyenda de san Lucas presupone una imagen que comenta con posterioridad. El icono de María surgió en primer lugar a causa del Niño, pues no había ninguna otra posibilidad de representar a Dios hecho hombre que presentándolo como niño y poniéndolo en los brazos de una madre humana. No hay ninguna imagen temprana de María a la que pudiera faltarle el niño. Su función como madre estaba ya definida antes de que se asociara a ella una persona precisa. También las imágenes no pintadas de Cristo mostraban «la apariencia humano-divina», como se decía entonces<sup>31</sup>, pero la imagen de María pone su acento en la infancia y, con ello, en el origen de la naturaleza humana. De ello se sigue que toda imagen de María incluye también una imagen de Dios. El patriarca Sergio mostró en el año 626 en las murallas de Constantinopla «los santos iconos de la Madre de Dios, en los que el Salvador, representado como niño, era llevado en los brazos de la madre»<sup>32</sup>.

Por lo que respecta al niño Dios, lógicamente no había ninguna imagen funeraria en juego. No podía tratarse de un retrato porque sólo se representaba como niño a quien había muerto como tal. El niño se inserta más bien en la tradición iconográfica del niño celestial. Piénsese, por ejemplo, en Horus niño en el pecho de Isis<sup>33</sup> (fig. 7). No es posible pensar la imagen de María sin la tensión entre estas dos ideas contrarias. Por un lado, parecía repetir la figura del hijo de los dioses y, por otro, se comprometía precisamente con las circunstancias humanas de esa figura. Las variantes de las primeras imágenes de María hacen mayor hincapié unas veces en la perspectiva divina de Jesús y, otras, en su lado humano. Como figura entronizada, la madre de Dios iguala a la madre emperatriz que presenta al nuevo soberano. Cuando, en lugar del niño, lo que sostiene ante sí es un escudo con su imagen (véanse pp. 153-154), se parece a aquella *Nike/Victoria* que «exhibe» la imagen del emperador. Cuando el niño, en esta «imagen dentro de la imagen», ocupa el trono sobre un arco iris en el cielo azul, el doble tema es conducido a un concepto sorprendentemente concreto: la madre humana muestra al Dios celestial antes de que éste asuma apariencia humana en su seno<sup>34</sup>.

Si éstas eran las primeras imágenes de María, la leyenda de san Lucas —si se permite traer a colación sus ejemplos más tardíos— se asociaba sobre todo a la representación de medio cuerpo de la madre y el niño, que era lo que más se acercaba a un retrato, aunque no lo era. La leyenda de san Lucas legítima como documento y reliquia una imagen que ya existía. Para ello se vale de una idea que se hallaba en la imagen y

<sup>31</sup> Dobschütz, *op. cit.*, documentación, 127\*, 128\* [*Theophilakt Simokata*].

<sup>32</sup> Véase la homilía de la ocupación de Constantinopla en el año 717 (?). Dobschütz, *op. cit.*, documentación, 131\*, Combefis 807 (Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 106, p. 1337): «Tas hieras eikonas tēs theomētoros, hais malista brephos ho sōtēr exeikonistheis en ankalais tēs mētros enepheretō».

<sup>33</sup> Véase cap. 3, nota 20. Tinh, reproducción 38. N.º A 24 [con documento de la imagen privada de Isis en Karanis].

<sup>34</sup> Véase al respecto cap. 6, notas 34-36, con documentación; Weis, *Die Madonna Platyttera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenbemas*, cit., pp. 20-50, con ils. 9-22.

subraya la realidad de la infancia humana de Jesús afirmando que la imagen es un retrato garantizado. Así, la leyenda hace hincapié en la autenticidad absoluta que reclamaban para sí las imágenes verdaderas de Cristo. La leyenda quizás se originó en torno al año 600, cuando las leyendas cultuales de los retratos no pintados de Cristo ya habían tomado carta de naturaleza, aplicando a la imagen de María un esquema argumentativo similar. Cuanto más se extendía el culto a la Virgen, más acentuaba la leyenda su papel activo. Así, ya en el siglo IX afirmaban los tres patriarcas que María había estado de acuerdo con la imagen y la había bendecido<sup>35</sup>. Poco a poco las leyendas de la impresión no pintada y la de san Lucas pintor fueron situándose en un mismo nivel, de tal modo que cada vez se hacían más frecuentes las versiones que combinaban ambas.

### 4.3 Reliquias e imagen en la esfera privada y pública

Un primer dato sobre el modo en que se entendían las imágenes milagrosas de Cristo podemos encontrarlo en un icono doble de los santos Sergio y Baco del siglo VI en Kiev<sup>36</sup> (fig. 40). El icono muestra las imágenes conmemorativas de ambos santos, que aparecen representados con uniforme militar, *en buste*. Sobre sus cabezas aparece en un medallón, sin lugar a dudas, Cristo, y además como *vera icon* en el sentido de las primeras imágenes milagrosas. Mientras la realidad de los santos se basaba en la existencia de sus tumbas, en torno a las cuales acontecían los milagros, la realidad histórica de la vida terrena de Cristo se apoyaba en la posesión de su retrato auténtico, que obraba milagros como sólo podían hacer las reliquias de los santos. Los milagros de la imagen suponían la continuación de los milagros que había obrado el Dios hombre en la tierra.

Aquí topamos con un indicio del prestigio que había alcanzado tempranamente la imagen, al convertirse en equivalente de la reliquia. Todavía san Agustín habla despectivamente de los paganos como de aquellos que adoran imágenes y sepulcros (*adoratores imaginum et sepulcrorum*). El culto a imágenes y sepulcros, sin embargo, se convirtió pronto en signo distintivo de la cristiandad<sup>37</sup>. La fascinación que producía el sepulcro de un santo se transmitió a las imágenes. Un lazo de unión entre uno y otras son las reliquias por contacto o *brandea*, que adquirían poderes milagrosos mediante el contacto con los sagrados restos. En último lugar, aparecen las imágenes, que se comportan exactamente igual que las reliquias. La imagen, en efectividad y en cuanto prueba de autenticidad, hereda las características funcionales de la reliquia, convirtiéndose en recipiente de la más alta presencia real de los santos.

<sup>35</sup> Véase nota 29; R. S. Cormack, «Icons in the Life of Byzantium», en *Icon*, Baltimore, Walters Art Gallery, pp. 20 ss.

<sup>36</sup> Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons*, I, cit., núm. B9; Grabar, *L'icône-clasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 36 ss.

<sup>37</sup> W. F. Deichmann, *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983, pp. 54 ss.; Lucius, *op. cit.*, *passim*. Cfr. también Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., *passim*, p. 92 [sobre la afirmación de san Agustín, *De moribus ecclesiae catholicae* I, 34]. Sobre todo, Brown, *op. cit.*, *passim*, especialmente pp. 103 ss., 222 ss.

Leoncio de Chipre defiende en torno al año 600 a los cristianos de la acusación de materialismo religioso, dirigida al mismo tiempo contra las imágenes y las reliquias, argumentado que lo que se venera en la cruz y en las imágenes no es la madera o la piedra, ni tampoco el oro ni la imagen efímera, ni siquiera las reliquias o los relicarios por sí mismos<sup>38</sup>. Con ello, enumera todo un catálogo de objetos y materiales en los que estaban elaborados.

Los amuletos o *eulogien*, que llevaban a casa los peregrinos a su vuelta de los lugares de peregrinación, constituyen formas especiales de reliquias-imágenes. Contenían aceite con poderes curativos procedente del sepulcro o de la imagen milagrosa del santo en una reproducción. En el siglo VI, en Roma colgaba en la puerta de todos los comercios un amuleto de san Simeón el Estilita, aquel santo sirio que vivió sobre una columna<sup>39</sup>. Las conexiones entre imagen y reliquia son muy diversas y facilitan la comprensión del ámbito de autoridad de los iconos, que tendría especial importancia en Occidente. La presencia iconográfica de los santos hacía mayor la fascinación de la reliquia oculta, al mismo tiempo que la reliquia, por su parte, concedía al icono una realidad acrecentada.

Los amuletos eran receptáculos de reliquias por contacto en cuyos poderes curativos se confiaba. En su cara externa, llevaban la imagen del santo o del lugar sagrado del que procedía el contenido (fig. 57). A menudo imágenes y reliquias estaban tan ligadas, que se llegaba a realizar en material comestible imágenes del santo en el que se confiaba, para así poder administrarlo como medicamento. En estos casos, las imágenes no poseen una existencia autónoma, sino que actúan como signos del santo, del que parecen haber recibido sus poderes curativos. No queda claro que se concediera a la trasmisión por imagen un poder mágico similar al de la trasmisión por contacto, y muchas veces apenas se puede diferenciar lo uno de lo otro, especialmente cuando las imágenes en miniatura del santo producidas en masa habían estado en contacto con el santo en vida, con su sepulcro o con su imagen de culto. Estas costumbres presuponen que una imagen era representante del santo mismo y, además, que las reproducciones representaban la imagen original.

Sin embargo, la relación entre reliquia e imagen no se debe describir con estos casos llamativos. Se puede afirmar que las imágenes de culto públicas y las imágenes de devoción privadas iban asumiendo cada vez más características o poderes de los santos y de las reliquias, pero con ello aún no se ha explicado el porqué de esa evolución ni la noción de imagen que presupone. La institucionalización de un culto general a las imágenes, a finales del siglo VI, es una cosa y la utilización de imágenes como reliquias, de lo que hablamos aquí ahora, otra distinta.

Con una frecuencia creciente, se afirma de las imágenes lo mismo que se acostumbraba a decir de los santos y de sus sepulcros: que rezumaban aceite curativo, que ante

<sup>38</sup> Baynes, «The Icons before Iconoclasm», cit., p. 235.

<sup>39</sup> Theodoret, *Historia religiosa*, cap. 26, 11 (Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. 82, p. 1431). Cfr. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 100 ss.; A. Grabar, *Amoules de Terre Sainte*, París, 1958; C. Metzger, *Les amoules à l'englie du Musée du Louvre*, París, 1981; y, sobre todo, G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, *Dumbarton Oaks*, Washington, 1982, p. 32.

ellas acontecían milagros, y que aquellos que no las respetaban o las faltaban, recibían castigo<sup>40</sup>. En el culto a los santos, la imagen poseía siempre un original, a saber, aquel que se custodiaba en su centro de culto, en la iglesia que cobijaba su sepulcro. El lugar era determinante para los efectos que producía la imagen. En las leyendas de Demetrio, el santo patrón de Tesalónica, se habla en torno al año 600 de apariciones en sueños en las que el santo pide que se acuda a su iglesia en busca de curación. Una vez en la iglesia, el informador reconoce al santo en su «imagen del templo», pues presenta exactamente el mismo aspecto con el que se le había aparecido en el sueño<sup>41</sup> (fig. 34). El lugar es un símbolo de la presencia y una esfera de influencia y de derecho. Normalmente viene determinado por el sepulcro, pero en el caso de Demetrio no es un sepulcro, sino un icono, que ocupaba una «cella» propia en el interior de la iglesia (fig. 36; véase p. 103). A él acudía quien necesitaba la ayuda del santo. Incluso la ciudad la buscó en los tempestuosos tiempos de las invasiones enemigas en torno al año 600. Por aquel entonces creció mucho el culto público del santo patrón, de quien se esperaba más que del emperador o de la defensa militar propia. Se concretó en un culto a la imagen que no puede diferenciarse de un culto a la reliquia, pero sí es cierto que daba más alas a la fantasía.

Peter Brown ha publicado un sagaz estudio en el que arroja luz sobre las relaciones entre el culto a los santos y el culto a los iconos en la vida pública y privada de la época, remitiendo a otro santo estilista, Daniel, en Constantinopla († 493), cuyo cadáver, fijado a una tabla, fue venerado «como un icono»<sup>42</sup>. El «hombre santo», frecuentemente eremita y taumaturgo, poseía un aura como «icono viviente» de persona grata a Dios y como intercesor poderoso, y ese aura se transmitía a sus iconos. No era miembro de la jerarquía eclesiástica, pero tenía seguidores en la sociedad urbana, que ya en vida acudían a él en busca de consejo y ayuda. Era normal, pues, que se esperaran milagros al pie de su sepulcro que demostraran de manera visible su presencia continuada. La presencia corporal en el Cielo de un patrón protector que poseía un rostro humano, familiar, también era experimentada ante un icono que preservaba la fisonomía del muerto, en el que se le reconocía y al que podía acudir. Así, en la devoción personal, el santo particular tenía tanto protagonismo como el icono, que asimiló las esperanzas depositadas en el primero. El icono, a diferencia de la reliquia, le representaba ya en vida, al tiempo que llenaba, como la reliquia, el vacío que dejaría su muerte, en tanto que retrato de un individuo concreto.

Según Peter Brown, también en la vida urbana el icono se convirtió en «la expresión visible de un nexo invisible» que unía la ciudad con su santo patrón. En épocas de inseguridad generalizada, el patriotismo local, que daba de nuevo vida a

<sup>40</sup> Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 100 ss. [también sobre imágenes de María que rezumaban aceite]; Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 251 ss., 283 [Germano: Mansi, *op. cit.*, XIII, p. 125].

<sup>41</sup> P. Lemerle, *Les plus anciens recueils des miracles de St. Demetrios*, 2 tomos, París, 1979 [1981]. Cfr. también la detallada descripción en Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 50 ss.; Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 276 ss., 282.

<sup>42</sup> Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 251 ss., especialmente 266-274, 275-284.

cultos antiguos, no encontró el símbolo de la unidad y de la protección en el carácter central del Imperio, sino en el culto a santos locales, que desarrolló una tendencia centrífuga. En sus «templos», en sus sepulcros y ante sus iconos, con los que se pretendía mantener una conversación, los santos urbanos vetaron por la lealtad de la población a su ciudad cristiana.

La protección de la *res publica* se trasladó a una instancia celestial que tenía su sede en sus reliquias o en su imagen. En las leyendas de san Demetrio, éste se niega ante los mensajeros celestiales a huir de la ciudad que le venera, e interviene enérgicamente en el curso de los acontecimientos. Mediante su presencia física, el patrón celestial hace que la ciudad sea inexpugnable, como ya había sucedido anteriormente con el *palladium* de Troya. Esta misma idea se constata ya dos generaciones antes en Edessa, Siria (véase cap. 11). Cuando los persas quisieron tomar la ciudad en el año 544, encontraron en todas las entradas inscripciones con la cita textual de una carta de Cristo, en la que prometía a la ciudad su protección personal: por aquel entonces se guardaba la carta en la ciudad como una reliquia. Poco más tarde se uniría a la carta una imagen. También el retrato verdadero lo habían recibido personalmente de Cristo y, por tanto, constituía una reliquia, aunque se trataba de un tipo distinto de reliquia que presupone una nueva valoración de la imagen.

En una tercera *res publica*, Constantinopla, en torno al año 600 se manifiesta con igual claridad la cercanía entre reliquia e imagen como garantes de la protección celestial. La imagen no pintada de Cristo, la reliquia de la Vera Cruz y el manto de la Virgen, cada uno por su lado o en conjunto, fueron expuestos frente a los atacantes en la muralla de la ciudad, a modo de armas defensivas, y también los iconos de la Virgen tuvieron su parte correspondiente<sup>42a</sup>. El manto de la Virgen, una reliquia por contacto que cubre la ausencia de reliquias corporales, se hallaba en un relicario triple, según sabemos por un sermón del año 620. El modo de proceder lo conocemos gracias a otros relicarios del siglo VI conservados en Varna, en los que se guardaban reliquias auténticas: en una caja de piedra había un receptáculo de plata, en cuyo interior, a su vez, reposaba otro receptáculo de oro y esmalte<sup>43</sup>. El predicador menciona una caja de piedra, otra «de oro y plata» y una tercera, aunque en otro orden<sup>44</sup>. Cuando se abría la última de las cajas, «se elevaba un aroma tan fuerte que llenaba toda la iglesia».

Éste es un modelo ya conocido en el terreno de las aperturas de sepulcros santos, pero el predicador une a esta analogía con el culto a los sepulcros otra más al describir la apertura del relicario como una profanación. Los encargados de poner a salvo de los atacantes los tesoros de la iglesia de Blaquernas «se atrevieron incluso a poner la mano sobre este relicario divino y mostrar a la luz el milagro que hasta entonces había permanecido oculto a todos los ojos». Esto supone una referencia al *palladium*, la imagen de protección celestial de Troya y de sus sucesoras, custodiada en su *cella*

<sup>42a</sup> Cfr. cap. 3, notas 29, 41 [con documentación], nota 32 [la homilía *infra*].

<sup>43</sup> Véase el catálogo *Age of Spirituality*, Nueva York, 1977, núm. 569.

<sup>44</sup> Véase la homilía mencionada en el cap. 3, nota 33, del año 620, y especialmente Cameron, *idem*, pp. 50 s. [con traducción al inglés].

sin que nadie la viera. Una vez más, se pone de manifiesto la cercanía entre reliquia e imagen incluso en su función pública como garantes de curación y seguridad. La función que desempeñaban una imagen en Troya y un escudo divino procedente del cielo en Roma, fue trasladada a una reliquia por contacto que representaba a la Madre de Dios.

Heraclio I, que por aquel entonces ocupaba el trono del Imperio, atribuía la caída de su predecesor en el año 610 a la ayuda de un icono de la Virgen que había hecho llevar a Constantinopla y que iba a desempeñar un papel importante en los acontecimientos venideros<sup>45</sup>. En la capital, se encontró con la existencia previa de un culto a una imagen no pintada de Cristo y se apropió de él: cuando en el año 622 emprendió la guerra contra los persas, se llevó consigo esta imagen milagrosa como verdadero soberano en cuyo nombre esperaba ganar la guerra, sobre todo teniendo en cuenta que los enemigos no eran creyentes<sup>46</sup>. En Constantinopla, encargó al patriarca que ocupase su lugar y le legó iconos marianos que más tarde, en 626, se utilizarían contra los invasores ávaros. El patriarca hizo frente a los atacantes mostrando sobre los muros de la ciudad «la imagen que provoca espanto de la pintura no pintada», y los dejó paralizados por el «terror de su visión»<sup>47</sup>. Esta descripción parece referirse a una imagen de Cristo, pero lo cierto es que se atribuye la victoria exclusivamente a María. También en un sermón contemporáneo, leemos que el patriarca había enseñado iconos de la Virgen y que había dicho que la guerra se dirigía «absolutamente contra estas imágenes». «Pero una mujer, la portadora de Dios, pondrá fin de un solo golpe a vuestra arrogancia y asumirá el mando, pues ella es en verdad la Madre de Aquel que ahogó al Faraón y a todo su ejército en el mar Rojo»<sup>48</sup>. Así pues, además del manto de la Virgen, también los iconos actuaron como signos de salvación y garantes de protección. Reliquia e imagen representaban a la misma persona, a María madre y combatiente (véase cap. 3.2). Quizá en los iconos, como se observa en sellos de la época, sostenía ante sí al hijo de Dios representado en un escudo (fig. 63). Eso explicaría la referencia a la visión que provoca espanto.

Por aquel entonces, el culto público a reliquias e imágenes se había institucionalizado definitivamente. Ambos son reconocidos como «Supernatural Defenders» de la ciudad y el Imperio, incluso representan la autoridad estatal en su ausencia, reciben el mando. Esta función salvadora que ejercen los iconos se exportaría más tarde a los Estados vasallos. El ejemplo de Rusia es muy instructivo al respecto. Una tabla del siglo XV ilustra la salvación de la ciudad de Novgorod de los atacantes procedentes de Suda<sup>49</sup>. La victoria estaba en las manos del icono milagroso de la «Madre de Dios del Signo» (*Znamenije*), que sostiene ante sí al Niño frente al enemigo como sospechamos que aparecía en los iconos de Constantinopla en el siglo VII. Cuando la imagen apare-

<sup>45</sup> Véase Apéndice, texto 3C. Cfr. Pertusi, *op. cit.*, p. 143.

<sup>46</sup> Véase Apéndice, texto 3A.

<sup>47</sup> Véase Apéndice, texto 3B.

<sup>48</sup> Véase la homilía sobre el sitio de los ávaros, del año 626 [Teodoro Sincelos]: Cameron, «Images of authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium», *cit.*, p.20, y Apéndice, texto 2.

<sup>49</sup> Moscú, Galería Tretjakov, *Lazarev*, 1969, il. 60.

ce sobre los muros de la ciudad, las flechas de los enemigos rebotan en ella. También intervienen santos guerreros que aniquilan al enemigo.

#### 4.4 Las primeras imágenes de culto en la Roma papal

La propaganda de la imagen, que alcanzó su primer momento cumbre en Constantinopla en torno al año 600, también se puso pronto en marcha en el antiguo Occidente romano, alcanzando a teólogos de la Galia como Gregorio de Tours, que tenía noticia incluso del manto de la Virgen y comienza a relatar milagros de imágenes acontecidos en su región<sup>50</sup>. En aquella época, Roma se había convertido en una provincia bizantina. Sus iconos más famosos, una imagen mariana de san Lucas y una imagen no pintada de Cristo<sup>51</sup>, representan los dos tipos fundamentales de las nuevas imágenes milagrosas. En los tiempos de la querrela iconoclasta, Roma se convirtió en el exilio de las imágenes milagrosas procedentes de Constantinopla, al menos desde el punto de vista de los teólogos griegos que no querían consentir que las imágenes que veneraban fueran eliminadas por los iconoclastas. Una imagen de María, según cuenta el patriarca Germano, se salvó a sí misma trasladándose a Roma, trayecto que recorrió en 24 horas sosteniéndose enhiesta sobre las aguas. Se trataba de una réplica de la imagen no pintada de Lydda, y fue Germano mismo quien la envió a Roma. Más tarde recibió el nombre de «María la Romana» (*Rhomaia*), se incluyó en la imagen la inscripción con el día y la hora en que partió hacia Roma, y se añadió la siguiente oración: «Salvate a Ti y a nosotros»<sup>52</sup>.

La intención que persigue este tipo de leyendas es evidente. Postulan una continuidad perdida, recogiendo tanto la salvación de las imágenes en el exilio romano como su feliz regreso a casa tras el fin de la época de crisis. Roma representaba un lugar de exilio plausible, porque el brazo del Estado bizantino no llegó hasta ella para obligar al papa a eliminar las imágenes. Por este motivo, en Roma persistieron algunas tradiciones tempranas que no fueron desfiguradas por la decisiva cesura de la querrela iconoclasta y la rigurosa teologización de la práctica iconográfica en Bizancio.

No obstante, aún no se ha arrojado luz sobre la historia temprana del culto mariano en Roma, de tal modo que Oriente parece tener la prioridad al respecto, aunque las imágenes conservadas son tan antiguas como las que se pueden descubrir en Bi-

<sup>50</sup> Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *cit.*, p. 101. Sobre todo, *De gloria martyrum* c. 23 [crucifijo en Narbona que quiere ser cubierto] y c. 29 [una imagen de Cristo, que atravesó un judío de parte a parte, sangral]. J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, t. 71, París, 1841-1864, pp. 724 s.

<sup>51</sup> Donde mejor se encuentra la documentación sobre el culto romano a la imagen y sus leyendas sigue siendo en la obra de Dobschütz, *op. cit.*, *passim*. Cfr. también M. Dejonghe, *Roma Santuario Mariano*, Bolonia, 1969. Sobre las imágenes conservadas, entre otros, E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», en *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp. 132 ss.; C. Bertelli, «Icône di Roma», en *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses*, t. I, Bonn, 1967, pp. 100 ss.

<sup>52</sup> Sobre María Rhomaia, véase Dobschütz, *op. cit.*, pp. 233 ss.; *idem*, «Maria Rhomaia», *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903), pp. 173 ss.



zancio; incluso es posible que precediesen en el tiempo al desarrollo litúrgico de las festividades marianas de celebración general, puesto que surgieron como «imágenes de templo» de las iglesias marianas más antiguas. Así pues, la situación con la que tenemos que contar es la siguiente: desde la primera mitad del siglo V, existen iglesias marianas en Roma en las que ya antes del año 600 se documentan imágenes de la Virgen. En esa época, en Constantinopla las iglesias marianas famosas se hallan en posesión de reliquias de vestiduras que son veneradas como los sepulcros de los santos, en construcciones circulares similares a los mausoleos (véase cap. 3.4).

Reliquias corporales no podía haber una vez se hubo asentado la creencia en la ascensión física de María al cielo. A ello obligó el emperador Mauricio a sus súbditos en la época en torno al año 600 cuando introdujo la correspondiente fiesta el 15 de agosto<sup>53</sup>. Por aquel entonces la liturgia mariana alcanzaba su primera cumbre. Poco después también se introdujeron en Roma las nuevas festividades marianas. El papa Sergio I (687-701) convirtió en costumbre la solemne procesión (*letania*) entre San Adriano en el Foro y Santa María Maggiore en las festividades marianas, concluyendo así la evolución litúrgica<sup>54</sup>. Es manifiesto que en Roma la liturgia mariana seguía muy de cerca los pasos de las prácticas orientales. ¿Se puede decir lo mismo del culto a la imagen? Las tablas conservadas en Roma parecen haber surgido con independencia de este desarrollo de la liturgia.

Un caso que podría servir de ejemplo es la consagración del Panteón como iglesia dedicada a la Virgen, que con este motivo recibió un icono. El papa Bonifacio IV había pedido al emperador que le cediera aquel templo ruinoso. El 13 de mayo del año 609 consagraba el antiguo templo de todos los dioses en la iglesia de la Virgen «y de todos los mártires»<sup>55</sup>. No es extraño que se dedicara la nueva casa de Dios a todos los santos, pero no se puede decir lo mismo de la decisión de poner a María a la cabeza de este nuevo Panteón, entre otras razones porque María no era mártir y, además, en la ciudad ya existían otras iglesias marianas más antiguas. Sin embargo, fue precisamente en estos años cuando llegó a Roma la liturgia mariana oriental y, en este contexto, la conversión del Panteón en iglesia mariana se entiende como un gesto de mucha actualidad. Desde esta perspectiva, incluso la forma de la construcción parece adecuarse perfectamente al fin perseguido, puesto que en Bizancio los primeros recintos dedicados al culto de la Virgen fueron rotondas o construcciones de planta central pertenecientes a una tipología similar a un centro de planta similar, aunque en Bizancio la forma arquitectónica estaba relacionada con el culto a las reliquias.

En el Panteón, de la decoración de la época de su consagración como iglesia mariana, sólo conocemos un icono de María (fig. 8), y de él ya sólo se conserva un torso (véase cap. 7.2). La intercesora de la mano de oto capaz de obrar milagros (véase p. 51) ganó

<sup>53</sup> T. Klauser, «Rom und der Kult der Gottesmutter Maria», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15 (1972), p. 122.

<sup>54</sup> Sobre la introducción de las fiestas marianas en Roma: T. Klauser, *op. cit.*, p. 126 [según el *Liber Pontificalis*, publicado por L. Duchesne, t. I, 1886, p. 376]. Por lo demás, véase Apéndice, texto 4A.

<sup>55</sup> Sobre los iconos del Panteón: C. Bertelli, «La Madonna del Panteón», *Bollettino d'Arte* 4, 46 (1961), pp. 24 ss.; sobre el Panteón en época cristiana: R. Krautheimer, «Sancta Maria Rotunda», *Arte del primo millennio. Atti II Convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio...*, Pavia, 1950, y Viglono, 1953, pp. 21 ss.

pronto un gran prestigio como garante de asilo y protección. En el papado de Esteban III (768-772) un sacerdote lombardo se agarró a la tabla buscando protección frente a la milicia papal<sup>56</sup>. La cuestión es si la tabla ocupaba el vacío dejado por la falta de una reliquia de las vestiduras de la Virgen y si era una costumbre bizantina venerar «imágenes propias» en las famosas capillas-relicario. En todo esto, lo más importante no es que el icono hubiera sido pintado efectivamente en Bizancio, algo que incluso los expertos sólo podrían dirimir con dificultad. Lo que nos gustaría saber es si la idea de realizar una imagen propia, provenía de allí, es decir, si fue importada a Roma.

Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, lo que desde luego resulta difícil pasar por alto es que por aquel entonces la costumbre ya no era nueva en Roma. Las iglesias marianas más antiguas, fundadas con mucha anterioridad, poseen todas su propia «imagen de templo», y son estos ejemplares conservados cuya datación debe constituir la base para cualquier otra consideración posterior (véase caps. 7.2 y 7.3). En la Edad Media, entre las imágenes de culto más famosas de Roma se contaban dos iconos, uno de los cuales visitaba al otro «templo». Estas visitas subrayan la idea de una residencia sujeta a un lugar, en el sentido de que la iglesia correspondiente es tanto la residencia habitual de la imagen como el sitio apropiado para esta que pueda recibir visitas. Se trata, por cierto, de dos iconos que representan desde su origen los arquetipos de la «imagen no pintada», en el caso de Cristo (fig. 18), y del retrato de san Lucas, en el caso de María (fig. 21). A continuación, dedicaremos a ellos nuestras reflexiones.

La imagen de Cristo residía en la residencia papal de Letrán, y allí estaba, desde que ésta existió, en la capilla privada del papa, en el *Sancta Sanctorum*<sup>57</sup>. Anteriormente, al parecer había pertenecido a la basílica, que se había dedicado al Salvador. La primera noticia que tenemos data del siglo VIII (véase Apéndice, texto 4B). Ya entonces se llevaba la imagen en procesión, con el nuevo motivo de defender la ciudad contra el asalto de los lombardos. En esta ocasión, el libro papal la denomina *acheroposita*. El concepto que subyace a esta corrupción del término original, *acheiropoieton*, apunta además a una manera de entender la imagen que se había desarrollado en Oriente (véase cap. 4.1), donde el papel como *palladium* contra atacantes de la ciudad había tomado su primera forma cristiana.

Respecto de la imagen, las leyendas medievales cuentan que los apóstoles habían encargado a san Lucas, «que, en su calidad de griego, era un buen pintor», que retratar a Cristo para que tras su ascensión a los cielos al menos pudieran conservar una imagen de él. Según esas mismas leyendas el retrato iniciado, sin embargo, no fue con-

<sup>56</sup> *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, cit., t. I, p. 472.

<sup>57</sup> Sobre el icono del Salvador en el palacio de Letrán: Dobschütz, *op. cit.*, pp. 61 ss.; J. Wülpert, «L'Acheroposita ossia l'immagine del Salvatore nella Capella del Sancta Sanctorum», *L'Arte* X (1907), pp. 161 ss.; H. Grisar, *Il Sancta Sanctorum e il suo tesoro sacro*, Roma, 1907; sobre todo, W. F. Vollbach, «Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 17 (1940/1941), pp. 97 ss. [exhaustivo]; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Viena/Múnich, 1962, pp. 35 s.; J. Wülpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, Friburgo de Brisgovia, 1916, lám. 139. Sobre las réplicas, véase especialmente E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, t. II, Florencia, 1956, pp. 5 ss. Respecto a la leyenda de la intervención de un ángel para concluir la obra, véase Hager, *op. cit.*, p. 37, con nota 63.



cluido por «obra humana», sino por sí mismo «mediante la intervención de Dios» (véase Apéndice, texto 4F). Esta versión constituye la síntesis entre la leyenda de san Lucas y la imagen no pintada de origen celestial. El informante añade que Dios quiso que su imagen residiera en el palacio de su representante en la tierra.

La pintura sobre lienzo, fijada a una tabla de nogal italiano de 142 x 58,5 cm, actualmente se encuentra en mal estado (fig. 18). Como representación de una figura entronizada de cuerpo entero se desvía de la costumbre de los primeros iconos. De las réplicas libres de la plena Edad Media encargadas por los obispos del Lacio (fig. 192) puede obtenerse una idea aproximada de su antiguo aspecto (véase Apéndice, texto 4I y cap. 15.4). Josef Wilpert pudo contemplar el original una vez a comienzos del siglo XX. Todo lo que sabemos, pues, se basa en sus afirmaciones. El *icono*, como lo denomina el libro papal, ya en el siglo X había sido desfigurado hasta resultar irreconocible a causa de diversas procesiones nocturnas y lavados rituales. En aquella época, Juan X, como leemos en una inscripción, hizo que se envolviera en un paño de seda y que se volviera a pintar la cabeza en un nuevo lienzo (fig. 19). Con Inocencio III (1198-1216) se dejó una especie de ventanuco para ese rostro, con el que se identificaba la imagen celestial, en el revestimiento de plata donado por el papa. Es lógico que en adelante se citara el icono como una imagen de busto, aunque lo que realmente despertaba interés era el carácter auténtico de su fisonomía (fig. 55).

El nuevo revestimiento de plata acentúa en su programa figurativo la pasión del Hijo del Hombre. Un ceremonial de la Pascua que describe Cencius Camerarius explica el sentido de la puerta de doble hoja en la parte inferior de la imagen —las actuales son una reposición<sup>58</sup>—. Con motivo de esta festividad, el papa besaba los pies de Cristo, cuya tabla se encontraba detrás de su altar privado, proclamando tres veces: «¡El Señor ha resucitado del sepulcro!» El rito reforzaba la realidad histórica de la persona representada en la tabla, al tiempo que servía de homenaje del vicario terrenal ante el soberano celestial. A este rito se sumaba otro cuando en la procesión nocturna de agosto en el Foro se lavaban los pies de la figura con agua de albahaca y, para ello, volvían a abrirse las pequeñas puertas (véase Apéndice, texto 4E).

El revestimiento de plata de la antiquísima imagen forma parte de un programa con el que Inocencio III pretendía conferir un nuevo esplendor al palacio Laterano. En aquella época, también el altar situado ante el icono fue protegido con unas costosas puertas de bronce en las que aparecían representados los príncipes de los Apóstoles en un tondo; de este modo, se distinguía este espacio como caja fuerte para reliquias del papa. En San Pedro, Inocencio fomentó el culto a la imagen de la Verónica (véase cap. 11.3). Así pues, fue un acto de justicia equitativa que también la imagen privada de la capilla papal recibiese una nueva decoración. En Letrán, mientras tanto, había también otra imagen milagrosa que andaba en boca de todos<sup>59</sup>. Se trataba de la

<sup>58</sup> Sobre el Ordo XII de la época del papa Honorio III (1216-1227) que redactó C. Camerarius, véase Dobschütz, *op. cit.* [documentación del cap. IV 2d]. Sobre el asunto, véase también Hager, *op. cit.*, p. 37.

<sup>59</sup> Al respecto, véase J. Wilpert y W. N. Schumacher, *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten...*, Friburgo en Brisgovia, 1976, p. 24; G. J. Hoogewerff, «Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano», *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Reconditi* 27 (1954), pp. 297-326; R. Warland, «Das Brust-

imagen de busto de Cristo en el ábside de la que se cuenta que apareció milagrosamente el día de la consagración de la basílica. Las leyendas sobre este busto situado sobre la cruz (véase al respecto cap. 6.3) cimentan la fama de la imagen-reliquia que Nicolás IV (1288-1292) ordenó que «se volviera a colocar intacta como rostro santo en su antiguo emplazamiento» en el nuevo ábside.

El icono del Sancta Sanctorum, que ya en el siglo VIII se veneraba en la ciudad cual antiguo *palladium*, no se puede datar a partir del examen de la obra. Sin embargo, a partir de otros datos podemos situarlo en torno al año 600. Por entonces, tenemos noticias tanto en Constantinopla como en Edessa de una imagen milagrosa no pintada de Cristo que causaba sensación en su calidad de imagen protectora de la ciudad (véase cap. 4.1 y 11.1). El ejemplar romano se insertaría, pues, en un contexto más amplio como tercero en discordia. En Roma, en aquel tiempo ya no resultaba extraño el culto del retrato de Cristo. Los mosaicos de San Venanzio in Laterano y los frescos que un tal Gaudiosus mandó pintar en la catacumba de Ponziano<sup>60</sup>, atestiguan este estado de cosas (fig. 79). No obstante, se restringen a la imagen de busto, como era habitual en los iconos. El icono de cuerpo entero resaltaba la presencia del soberano celestial en su trono en el lugar en el que se situaba el trono papal.

La imagen milagrosa no pintada de Letrán se encontraba en S. María Maggiore en la festividad de la Virgen más importante del año con una imagen mariana considerada como verdadero retrato de la Virgen ejecutado por la mano de san Lucas (fig. 21). Al parecer, es al menos tan antigua como el icono de Cristo en su estado original. Sin embargo, las fuentes no informan de ella sino hasta varios siglos más tarde, lo cual tampoco debe extrañar, dado que se trata de una imagen que no se sacaba en procesiones. Desde el siglo XIX lleva el nombre oficial de «*Salus Populi Romani*». Desde 1613 se encuentra en el tabernáculo del altar de la Cappella Paolina, construida expresamente para su culto<sup>61</sup>. Desde finales del siglo XIII «habitaba» sin apenas ser visto en un tabernáculo de mármol que «el senado y el pueblo de Roma» hicieron construir como pareja del tabernáculo más antiguo que contenía la reliquia del pesebre<sup>62</sup>. El retrato auténtico de la madre y el pesebre histórico de Belén se convirtieron así en las reliquias más venerables de la basílica. La primera hermandad romana, que más tarde tomaría el nombre del *Gonfalone*, su estandarte mariano, fue fundada ante el icono<sup>63</sup>. Por enton-

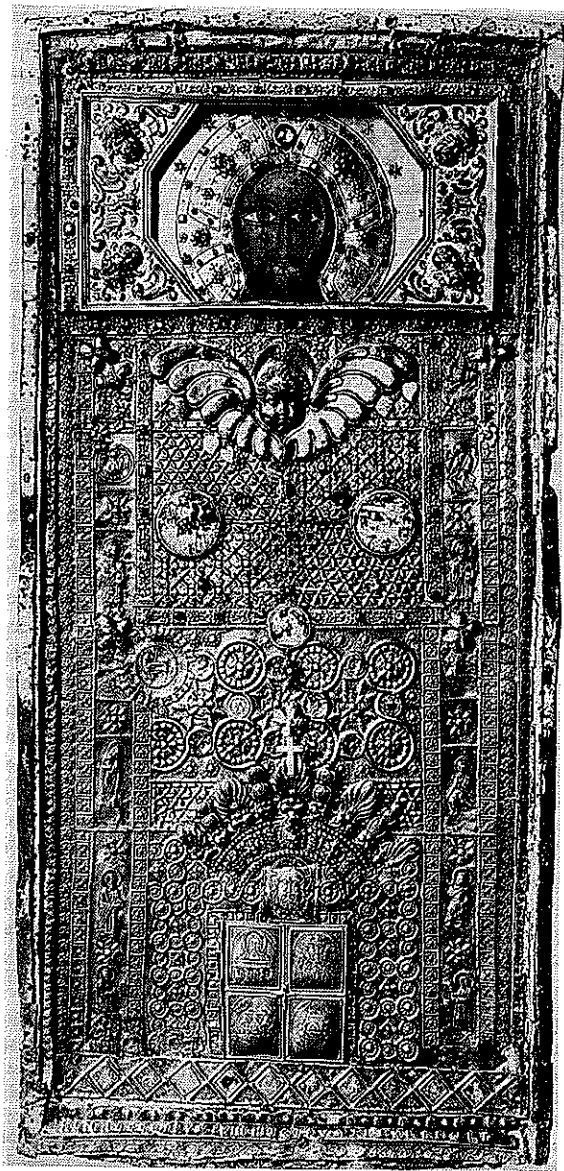
bild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte», *Supplementheft Römische Quartalschrift* 41 (1986), Friburgo de Brisgovia, pp. 31 ss. El mosaico original fue retirado en 1876 y sustituido por una copia.

<sup>60</sup> J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Friburgo de Brisgovia, 1903, lám. 257; C. Bertelli, «La Madonna del Panteón», *cit.*, p. 100.

<sup>61</sup> A. Vittorelli Bassanese, *Gloriose memorie della B. Vergine...*, Roma, 1616; F. D'Conti Fabi Montani, *Dell'antica immagine... nella Basilica Liberiana*, Roma, 1861; E. Dobschütz, *op. cit.*, p. 279; P. Cellini, *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma, 1943, *passim*; H. Hager, *op. cit.*, pp. 44 ss.; M. Dejonghe, *Roma Santuario Mariano*, *cit.*, pp. 201 ss.; G. Wolf prepara una tesis doctoral sobre la imagen. Sobre la iglesia, véase R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae*, t. III, Roma, 1967, pp. 1 ss.

<sup>62</sup> Ilustración en P. De Angelis, *Basilicae S. Mariae de Urbe... Descriptio*, Roma, 1621, pp. 249 s. Cfr. también J. Gardner, *Papers British School at Rome* 38 (1970), pp. 220 ss.

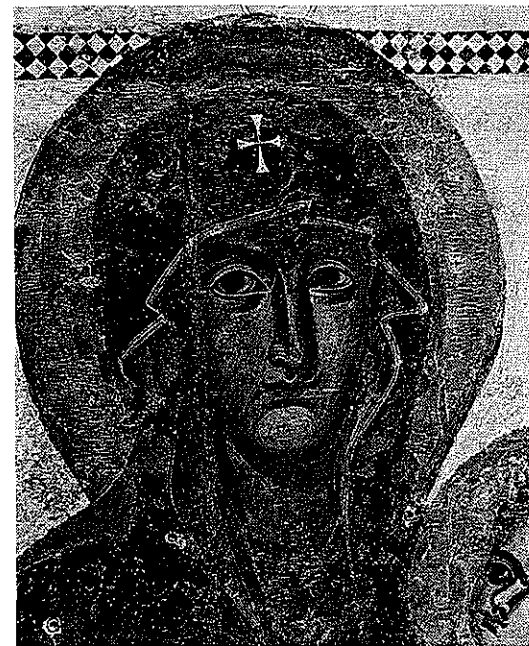
<sup>63</sup> G. Barone, «Il movimento francescano e la nascita delle confraternite Romane», *Ricerche per la storia religiosa di Roma V* (1984), pp. 71 ss.



18. Roma, Letrán. Icono del Sancta Sanctorum, ca. 600; revestimiento de plata, ca. 1200.



19. Roma, Letrán. Icono del Sancta Sanctorum. Detalle de la fig. 18, ca. 900.



20. Roma, S. Maria Maggiore. Icono «Salus Populi Romani», detalle de la fig. 21.

ces se le dio el título de «Reina del Cielo» (*Regina Caeli*)<sup>64</sup>. Pasada la primera mitad del siglo XII, un clérigo que ayudaba a preparar la procesión de agosto informa de que en la víspera de la festividad de la Virgen «la imagen de María comenzó a moverse», al parecer, para prepararse para el encuentro con el icono de Letrán<sup>65</sup>.

Nuestras fuentes no nos permiten ir más lejos. En el siglo IX se habla de una «capilla para el pesebre», para la cual Gregorio IV donó una «imagen dorada de María con el Niño en brazos»<sup>66</sup>. Debía de tratarse de una imagen votiva que no podía poner en tela de juicio el privilegio del original de San Lucas, pero que, por su parte, confirma la idea de la maternidad en el contexto de la memoria de la Navidad. Ya antes la imagen de san Lucas no era el único icono mariano de la iglesia. En el siglo XVIII se encontraron inscripciones griegas pintadas en las tablas de madera de la reliquia del pesebre con el nombre de ángeles y de san Demetrio; al parecer, el pesebre estaba formado de piezas de iconos desmontados<sup>67</sup>.

La fama del icono de san Lucas se infiere de las réplicas que comienzan a realizarse en fecha temprana<sup>68</sup> (fig. 194), así como del papel que desempeñaba en el ritual de la fiesta de la Asunción de la Virgen. La *Achiropiite* y la imagen de san Lucas se encontraban con motivo de dicha festividad. La madre, que era elevada como en las antiguas apoteosis, permanecía presente en el retrato que dejó tras de sí en la tierra. A ese retrato, en el que se depositaba la esperanza en la intercesión materna, era llevada la tabla de Cristo para que recibiera el mensaje intercesor. Sin duda alguna, el icono titular se hallaba estrechamente ligado al significado cultural de la iglesia del Esquilino. En esta iglesia de la Natividad, el nacimiento terrenal del Hijo de Dios dirigía la mirada hacia la maternidad sobrenatural de María como «Madre de Dios», como rezaba su título teológico desde la época de construcción de la basílica (véase cap. 3.4).

El icono, hecho en madera de ciprés (117 x 79 cm) (figs. 21, 20), expresa estas ideas mediante la pose regia de la mujer que mira hacia fuera de la imagen, mientras el niño, vuelto hacia ella, parece confirmar su rango como Madre de Dios. La categoría artística de esta invención iconográfica apenas se ha visto mermada por los añadidos posteriores. De hecho, la pintura actual es el resultado de una superposición de capas de distinta antigüedad que pueden ser apreciadas al mismo tiempo como en un palimpsesto. Aún está pendiente la realización de una investigación técnica, así como una limpieza<sup>69</sup>, de modo que todas las propuestas respecto de la cronología son todavía hipó-

<sup>64</sup> Por primera vez Bartholomaeus Tridentinus (ca. 1240) en el Cod. Vat. Barberinus latinus 2300, fol. 23 verso, donde se menciona la imagen situada sobre el *limen Baptisterii* (referencia, amable, de G. Wolf). Cfr. también al respecto cap. 15.4.

<sup>65</sup> *Imago Marie moveri cepit*. Cfr. A. Wilmart, *Revue Benedictine* 45 (1933), pp. 62 ss., 75. También en la inscripción de un sepulcro del siglo XV se asocia la imagen de san Lucas con la *triumphalis pompa* anual: C. Huelzen, «Eine Sammlung römischer Renaissance-Inschriften...», *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte* 15 (1920), pp. 38 ss., núm. 125.

<sup>66</sup> *Liber Pontificalis*, cit., t. I, p. 418.

<sup>67</sup> C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, Roma, 1961, p. 98, nota 22.

<sup>68</sup> Cfr. cap. 15.4, con nota 54. Ya en el siglo VIII un fresco de S. Maria Antiqua parece reproducir nuestro icono.

<sup>69</sup> En junio de 1987, a comienzos del año mariano, el icono pasó una semana en los talleres de restauración del Vaticano, donde se realizó una investigación a toda prisa y fue fotografiado. Debo esta información y me agra-

tesis. La «calidad pompeyana» de la primera versión ya sólo se puede apreciar en algunos puntos, como por ejemplo la mano del niño, modelada con la luz. A ello se suman estilizaciones lineales que debieron iniciarse en el siglo VIII. A partir de la época en torno al año 1100, prosigue este proceso de «restauración», que parece concluir en el siglo XIII. El Niño Jesús lleva, al igual que un icono muy temprano de Elías en el Sinaí, unas vestiduras muy movidas, con rayado realizado en oro, donde al igual que en el icono de Elías, llaman la atención por su falta de plasticidad. El manto azul con el que se cubre María sobre el vestido de color púrpura, muestra un muy modificado diferente en los hombros y en el cuello. El nimbo rojo sobrepasa de manera poco estética el límite superior del margen y, por tanto, al igual que los ornamentos del marco, no puede pertenecer al estadio original.

La idea de la imagen, sin embargo, sigue siendo la original. Radica en la pose de la figura de María que, entre todos los iconos, representa un caso único y que apenas fue repetido por las réplicas del siglo XII, porque no se trataba de una invención medieval. El cruzamiento de manos, la una sobre la otra, en las que María sostiene la *mapa* consular, está animado por una concepción viva y no debe reducirse a un gesto simbólico. El mismo motivo sólo lo encontramos otra vez en un icono del siglo V procedente del Sinaí que se conserva en Kiev, que también presenta ese vivo contrapuesto en ese giro espacial de ambos cuerpos<sup>70</sup> (fig. 22). En el icono del mismo tamaño del Panteón (fig. 8), sin embargo, la madre se subordina al hijo ligeramente mediante el gesto petitorio y la cabeza apenas vuelta, y el despliegue corporal se limita a una vista plana. En nuestro caso, es precisamente la mirada libre la que junto con la postura erguida fija la majestad de la figura. En definitiva, ante nosotros lo que tenemos es una composición perteneciente aún a la Antigüedad.

La procesión nocturna la víspera de la Asunción el 15 de agosto era una ocasión para sacar de Letrán la imagen «no pintada» de Cristo y llevarla ante el icono de María. Con la introducción de la festividad mariana, la basílica se convirtió en una estación en la que el papa celebraba el oficio divino —algo que, por lo demás, también hacía por aquel entonces el patriarca de Constantinopla en las iglesias dedicadas a la Virgen<sup>71</sup>. En Roma, el papa iba por la Via Sacra del Foro Romano hasta la antigua curia senatorial, y a continuación se hacía acompañar por todo el pueblo camino de la iglesia de la Virgen. Las solemnidades de agosto, que acabaran ocupando toda la noche, pronto eclipsaron los usos del resto de las festividades dedicadas a María, presentando siempre el carácter de una procesión rogativa a la «Madre de los Romanos» que, en caso de peligro o amenaza, también podía celebrarse fuera del orden festivo (véase Apéndice, texto 4B). En el siglo IX, en la procesión se rogaba al cielo protección contra las epidemias, y en torno al año 1000 se aprovechó la ocasión para que el

decimio a G. Mancinelli y V. Pace. Cfr. también P. Amato, *De vera effigie Mariae. Antiche Icone Romane*, Roma, 1988, pp. 52 ss., con imagen en color.

<sup>70</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The icons*, I, cit., núm. B2, lám. III. El gesto se explica en P. J. Nordhagen, *op. cit.*, p. 459, así como en un fresco en S. Maria Antiqua con la presentación de un exvoto.

<sup>71</sup> Véase cap. 3.4 y 10.1.



21. Roma, S. María Maggiore. Icono «Salus Populi Romani», siglo VI (?).



22. Kiev, Museo de Arte Occidental y Oriental. Icono mariano del monasterio de Santa Catalina del Sinai, siglo VI.

pueblo romano reunido se obligara por juramento con el emperador (véase Apéndice, textos 4C y 4D).

Poco a poco se fue alargando el trayecto de la procesión para que los distintos estamentos tuvieran oportunidad de entrar en escena. Primero intervinieron el prefecto de la ciudad y los representantes de las diversas regiones (véase Apéndice, texto 4E). Más tarde, una hermandad asumió papeles especiales en la procesión (véase Apéndice, texto 4G). El orden de los gremios, en el que se reflejaba la jerarquía social, era motivo frecuente de disputas que a veces tenían que dirimir las autoridades municipales (véase Apéndice, texto 4H). Los ritos, que conferían un marco oficial a la autorrepresentación de la sociedad romana, evocaban en el Renacimiento el recuerdo de un antiguo triunfo romano (véase Apéndice, textos 4G y 4H). En el año 1347 Cola di Rienzo utilizó la procesión de agosto para coronarse como tribuno del pueblo ante S. Maria Maggiore<sup>72</sup>. En 1556 fue prohibida la procesión urbana, entre otras razones, porque había dejado de corresponder al ideal religioso y a la idea de un papado universal. Su origen se sitúa en las postrimerías de la Antigüedad, cuando las imágenes posibilitaban la presencia inmediata de la ayuda celestial, consiguiendo así mayor prestigio que las instituciones terrenales.

El papel que desempeñaban estas imágenes en la procesión de agosto no se limitaba en ningún caso a la visita del icono de Cristo al icono titular de la iglesia mariana. En un acto de simetría, se escenificaba el encuentro de dos personas en la figura de sus cuadros puestos en movimiento. Con ocasión de esta fiesta, se recordaba otro suceso: la visita de Cristo a María en su lecho de muerte. De Tivoli nos han llegado noticias de la ceremonia de la denominada *Inchinata*, según la cual ambos iconos se inclinaban reverencialmente el uno ante el otro en el momento culminante de la procesión (véase Apéndice, texto 4I).

Pero como las fuentes nos informan, la procesión incluía en su camino estaciones intermedias en las que se visitaban otros iconos de la Virgen, que a partir de la estación correspondiente se unían a la comitiva. En el siglo XII, ante S. Maria Nova en el Foro Romano, actualmente S. Francesca Romana, se realizaba una solemne parada (véase Apéndice, texto 4E). En el templo se custodiaba un antiquísimo icono mariano (il. 1), cuyas partes originales, realizadas en pintura a la encáustica, fueron liberadas en 1950 de diversos repintes<sup>73</sup>. Procedía, al parecer, de S. Maria Antiqua, cuyo título e inventario se trasladaron a este templo en el siglo IX. Ya en el año 735 el papa «coronaba» la «antigua imagen» (*imago antiqua*) con una nueva guarnición de plata. En el siglo XIII, podía leerse en una inscripción realizada en el marco que la imagen había llegado a Roma desde «Troya, en Grecia», es decir, desde la ciudad del padre fundador de Roma y en la que también se había custodiado el *palladium* antiguo. El estudio de esta imagen de María, otrora monumental, cuya sola cabeza mide 53 cm, se realizará más adelante (véase cap. 7.2).

<sup>72</sup> Véase cap. 15, nota 42.

<sup>73</sup> P. Cellini, «Una madonna molto antica», *Proporzioni* 3 (1950), pp. 1 ss.; E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», *cit.*, pp. 132 ss., 147 ss. [con las fuentes]; C. Bertelli, «Icone di Roma», *cit.*, pp. 100 ss.; P. Amato, *op. cit.*, pp. 18 ss.

Dado que S. Maria Nova no era la única estación en la que se paraba, lógicamente su icono tampoco era la única imagen de María que participaba en la procesión. Parece bastante probable que la Madonna de S. Sisto (il. 5) desempeñase el papel protagonista en la procesión a partir del siglo X (véase cap. 15.2). Hacia el año 1100 se convierte en el primer icono mariano de Roma declarado expresamente original de la mano de san Lucas, momento a partir de cual se convierte en objeto de numerosas réplicas. En él se depositaron grandes esperanzas al haber resistido las intrusiones del papa, y, por tanto, intervenido contra el poder de las instituciones. Es posible que se tratara de una imagen temprana importada de Oriente que permaneció en manos privadas y no perteneció a ninguna de las iglesias marianas de Roma. Un himno que, entorno al año 1000, se cantaba durante la procesión, hace referencia a su participación en la procesión al mencionar el alto del icono de Cristo en su trono procesional (*solium*) y añadir que también la Madre de Dios poseía el suyo (véase Apéndice, texto 4D).

La participación de este icono adquiere ya el grado de certeza si se repara en que se encargaban réplicas de él para la misma procesión en las sedes episcopales del Lacio (fig. 195; véase cap. 15.4). En Roma también sabemos que la réplica realizada para S. Maria in Aracoeli participó más tarde en la procesión (véase Apéndice, textos 4G y 32), dato este importante dado el hecho de que, entretanto, el ejemplar del Capitolio superado al rango del original por influencia de los franciscanos (fig. 196; véase cap. 15.3). Por último, también la evidencia del mosaico del ábside de la iglesia dedicada a la Virgen en el Trastevere permite llegar a la misma conclusión, pues representa el tema de la Asunción de María incluido en una coronación celestial, y lo hace con una cita en la que se reconoce sin dificultad alguna la postura petitoria de este inconfundible icono<sup>74</sup>.

Así las cosas, se abre una conexión inesperada entre figura y función de estas imágenes, pues el icono de S. Sisto aventajaba al icono titular de S. Maria Maggiore en un aspecto que con motivo de la procesión le capacitaba para desempeñar un papel independiente. Se trata del giro lateral de la imagen, que, junto con el gesto petitorio de ambas manos sobredoradas, ilustra la intercesión y la asociación con la tabla de Cristo mejor que la representación de la madre y el niño como destino final de la procesión (fig. 190). Durante ésta, la Abogada de los romanos se confrontaba dialogísticamente en imagen del Redentor, antes de que la solemnidades concluyeran ante la imagen de la «Madre de los Romanos». Se explica así en cierto sentido que en el siglo XIII ambos iconos se considerasen como originales de san Lucas, puesto que no entraban en competencia, sino que se complementaban mutuamente.

En 1988, con motivo del Año Mariano, se reunieron de nuevo en una exposición todos los iconos marianos antiguos de Roma<sup>74</sup> (fig. 23). Quien los vio juntos en S. Ma-

<sup>74</sup> Al respecto véase ante todo el estudio de W. Tronzo, «Between Icon and the Monumental Decoration of a Church», en *Icon*, Walters Art Gallery, Baltimore, 1988, pp. 36 ss. E. Kitzinger llamó la atención por primera vez sobre la relación con la procesión de la Assunta: «A Virgin's Face. Antiquarianism in 12th Century Art», *Art Bulletin* 62 (1980), pp. 6 ss.

<sup>74</sup> P. Amato, *op. cit.*, *passim*.



ria Maggiore, no pudo menos que sorprenderse de sus diferencias en formato, estilo y tipo iconográfico. Sólo coincidían en un aspecto: todas las imágenes son o eran de medio cuerpo, a excepción de la tabla de S. Maria in Trastevere (véase cap. 7.3), que en el formato reducido de la figura misma (no de la imagen) se aparta claramente del resto de las tablas. Los iconos de S. Maria Maggiore y del Panteón coinciden en el tamaño, pero no en el tipo iconográfico. Los de S. Sisto y S. Maria Nova destacan por su pequeño y enorme formato respectivamente. Sólo dos de las cinco tablas están pintadas sobre lienzo. El icono de S. Sisto es el único que posee un fondo de oro original; la tabla del Panteón presenta un fondo amarillo claro; la de S. Maria in Trastevere, un cielo azul sobre un suelo verde. El icono de S. Maria Maggiore no presentaba originalmente nimbo alguno; en el del Panteón sólo lo tenía la Madre. El nimbo de la Madonna de S. Sisto está realizado en el fondo de oro; el de la Madonna de la iglesia del Trastevere presenta líneas en relieve. En resumen, cada obra es un ejemplar único y no parte de una serie.

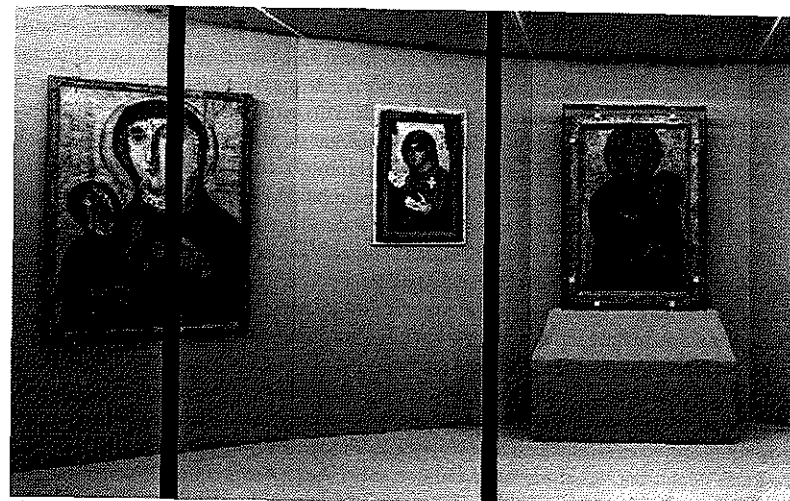
#### 4.5 La *Hodegetria* en Constantinopla

En vista de la disparidad entre Oriente y Occidente en lo tocante a las leyendas y la historia de la transmisión de las obras, la cuestión en torno al lugar de origen de la leyenda de san Lucas ha sido motivo en repetidas ocasiones de acaloradas discusiones. Ernst von Dobschütz pidió que se pensara en la posibilidad de que la idea de san Lucas fuera «un equivalente occidental de la creencia griega en la *Achiropiite*». «Si Oriente privilegió el origen sobrenatural, Roma subrayó siempre la transmisión apostólica de la fe y de sus misterios»<sup>75</sup>. Esta interpretación simplificada no se puede mantener ya hoy en día. Ciertamente es que en Oriente no se dispone actualmente de obras destacadas similares de épocas tempranas, tal como se conservan en Roma; no obstante, las fuentes orientales mencionan ya en el siglo VIII la existencia de imágenes de san Lucas (véase cap. 4.2). El hecho de que se nombre Jerusalén y Roma como sus emplazamientos se explica por la tradición apostólica de ambos lugares y por el hecho de que se encontraran fuera del alcance del poder del Estado bizantino, por aquel entonces entregado a la destrucción iconoclasta.

En Constantinopla sólo un icono de la Virgen del que hoy día tenemos noticia reivindicaba para sí la categoría de original antiguo de san Lucas. Es también una de las pocas imágenes de la ciudad imperial que podemos llamar por su nombre. Las demás son los iconos titulares de las primeras iglesias marianas de la ciudad (véase caps. 3.4 y 13.6). Ésta, sin embargo, se encontraba en el antiguo hospicio ciegos de los acompañantes en el camino (*bodegoi*) en el actual extremo del Oserrallo, y recibió el nombre del lugar: *Hodegetria* o «la que guía o indica el camino»<sup>76</sup>. La imagen desapareció

<sup>75</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, p. 215\*\*.

<sup>76</sup> N. P. Kondakov, *Ikongrafia Bogomateri*, San Petersburgo, 1915, pp. 152 ss.; V. Lasareff, en *Art Bulletin* 20 (1938), pp. 46 ss.; R. L. Wolff, «Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople», *Traditio* 16 (1948), *passim*; R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3:*



23. Roma, S. Maria Maggiore. Exposición de iconos en 1988.

tras la conquista turca de la ciudad, pero su aspecto puede reconstruirse a partir de las incontables réplicas que de ella se realizaron, pues se trata del icono que más veces fue reproducido (fig. 24). La representación de medio cuerpo, como los iconos más antiguos de Roma, mostraba a la madre con el niño en su brazo izquierdo. Las variantes medievales pusieron su acento en la intercesión de la madre ante el niño mediante la mirada y el gesto. Una miniatura griega del siglo XIII, actualmente en Berlín, nos permite ver la antigua presentación del icono en su lugar de culto<sup>77</sup>. La familia que poseía el salterio se hizo representar en oración ante el famoso icono en el frontispicio del libro. La imagen se encuentra tras una reja, bajo un baldaquín y sobre peana de madera. La cortina que normalmente la ocultaba se halla abierta en esta ocasión.

El origen de este icono se pierde en la oscuridad. En la Alta Media se daba mucha importancia a su procedencia de Jerusalén, y se contaba, junto con las reliquias de vestiduras de la Virgen entre los objetos sagrados de los lugares mencionadas en la Biblia que la emperatriz Pulqueria, en el marco de la transferencia del culto desde Tierra Santa, había reunido en la metrópoli del Imperio oriental (véase cap. 4.2). En el siglo IX fue restaurada la iglesia del hospicio para ciegos, y el César Bardas se dirigió allí para despedirse de la Madre de Dios antes de partir para la guerra. En el siglo X la imagen, que por aquel entonces se hallaba en lo alto del escalafón de los iconos, era objeto de procesiones semanales con una hermandad que se hacía cargo de la tarea (véase cap. 10.2). Un fresco del siglo XIII recién descubierto en una iglesia de Arta (Grecia) representa esta procesión por las principales calles de la ciudad<sup>78</sup> (fig. 3). En el siglo XII el emperador rezaba «al icono divino de mi Señora», que se había convertido en el verdadero *palladium* de la ciudad, en los días de aniversario de la familia (véase Apéndice, texto 20). En 1187, el emperador Isaac los expuso en los muros de la ciudad durante una revuelta para advertir al enemigo y alentar a la población. Tras la reconquista de la ciudad en 1261, el emperador siguió a la imagen con los pies descalzos y la cabeza del desfile triunfal. Desde entonces se trasladaba a palacio durante las festividades de la Pascua, donde era venerada por los emperadores, puesto que pudo ser felizmente arrebatada de las manos de los conquistadores latinos.

Tras la ocupación latina de Constantinopla en el año 1204, el patriarca veneciano Tomás Morosini se había hecho con el icono, decidiendo su traslado de la capilla palatina a la iglesia de Hagia Sofía. No accedió al ruego de la población griega, que quería seguir celebrando los ritos tradicionales del martes con la imagen. La disputa despertó el interés del *Podestà* veneciano. Podría hacerse con el icono, según el irónico dicho del patriarca, si era capaz de encontrarlo. El *Podestà*, con intervención de las tropas, hizo llevarlo al monasterio del Pantocrátor, por enlaces venecianos, por Morosini, que se sintió burlado, lanzó la excomunión a los ladrones del icono desde lo alto

de la iglesia, incluso se dirigió al papa para obtener la confirmación de dicha excomunión<sup>79</sup>.

El papa Inocencio III respondió afirmativamente y confirmó también que ese icono de la mano de san Lucas era la imagen más venerada de toda *Graecia*. Él, sin embargo, no podía compartir la opinión de que el espíritu de María se hallaba presente en la imagen y rechazó, por tanto, toda veneración desmesurada por supersticiosa. Sobre este punto coexistían varias versiones en Bizancio mismo. Unos peregrinos rusos informan de que en la procesión semanal bajaba a la imagen, el Espíritu Santo en persona, al igual que en el milagro semanal del velo el icono de la Virgen de la iglesia de Blaquernas recibía «el espíritu divino». Frente a esta versión, sin embargo, había otra menos espectacular según la cual María, complacida por el retrato terminado, le había concedido su «gracia» (*Charis*). Aún en el siglo XVII el erudito Lambeck apela a la misma idea para justificar el aura milagrosa de una imagen vienesa. Hasta la Ilustración no se volvió a pensar de nuevo en lo dicho por Inocencio III. Según Ludovico Antonio Muratori, los griegos tenían «además una imagen de la Madre de Dios, de la que se creía autor a san Lucas, que gozaba de una extraordinaria veneración porque el pueblo necio y majadero imaginaba que en esa imagen habitaba el espíritu de la Divina Madre; opinión disparatada que ya el papa Inocencio III había condenado. No sé si el mismo error subsiste en otros creyentes que se afanan de forma singular con imágenes semejantes»<sup>80</sup>.

*Le siège de Constantinople*, cit., pp. 212 ss.; H. Hallensleben, en *Reallexikon christlicher Ikonographie* 3 (1971), p. 168.

<sup>77</sup> Berlín, Staatliche Museen Kupferstichkabinett, MS 78A 9, fol. 139 verso. Reproducción en A. Grabar, *L'icône byzantine. Dossier archéologique*, cit., repr. 1.

<sup>78</sup> M. Achimastou-Potamianou, en *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines*, II, Atenas, 1981, pp. 1 ss., con ils. 14-17.

<sup>79</sup> R. L. Wolff, *op. cit.*, pp. 319 ss. Respecto a las noticias de Anton de Novgorod sobre el milagro del Espíritu, E. Dobschütz, *op. cit.*, 273<sup>\*\*\*</sup>. Sobre Lambeck y la discusión en torno a los iconos vieneses de la iglesia de San Miguel: *Gründlicher Bericht von dem berühmten Gnadenbild der Mutter Gottes aus Kandien*, Viena, 1773, p. 18; W. Sas-Zaloziecky, en *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 1 (1951), pp. 135 ss.

<sup>80</sup> L. A. Muratori, *Von der wahren Andacht des Christen*, Viena, 1762, p. 249.

## EL RETRATO FUNERARIO ROMANO Y EL RETRATO DE SANTOS CRISTIANO

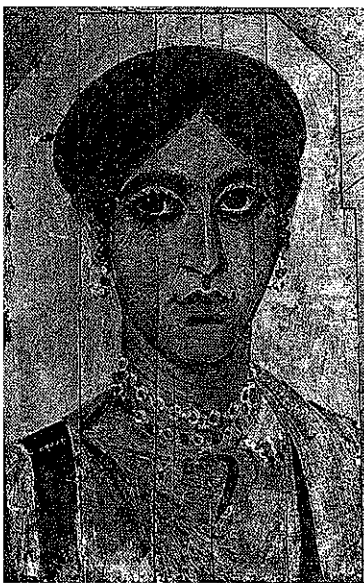
Nos adentramos ahora en la prehistoria del icono, que al mismo tiempo nos hará comprender mejor su historia temprana. Según las leyendas de imágenes milagrosas, los iconos habrían caído del cielo. La realidad, sin embargo, es que se trata de productos de pintores terrenales, es decir, de productos históricos determinados sus circunstancias históricas, por funciones y por modelos. El cristianismo es una religión antigua que sobrevivió a la sociedad antigua. El icono es una imagen sobre tabla antigua que sobrevivió al arte de la Antigüedad. Al igual que la religión en la que se inscribe, el icono no dominará hasta que dé comienzo una nueva era, siguiendo la senda de valoración general y reconocimiento oficial que recorre la religión. Conforme a este estado de cosas, cabe esperar que encontremos constantes que pongan de manifiesto la tradición de la imagen sobre tabla antigua en el icono bizantino, así como cambios con los que el viejo producto se vaya adaptando a las nuevas circunstancias. El icono es una herencia general del retrato sobre tabla antiguo.

Si se compara formalmente el retrato de la momia de una mujer joven (fig. 25; París, Louvre), con un icono del apóstol Felipe del siglo XI (fig. 26), a pesar de todas las diferencias, resulta obvia la línea sucesoria entre ambos<sup>1</sup>. Ya en el retrato antiguo el espacio, en tanto que fluido, aparece suprimido, y la cabeza, aislada mediante un contorno claramente definido, resalta de la superficie ideal, sin espacio, de la imagen. Esa superficie puede ser dorada, como más tarde sucederá en el icono.

A la vista de tantas coincidencias, debemos preguntarnos si las diferencias vienen determinadas por algo más que por lógica inherente a los cambios internos de estilo. El icono presenta una imagen de hombre distinta. La espontaneidad ha desaparecido de esa cabeza, que ahora aparece singularmente cerrada y ensimismada. A su alrededor presenta una aura que desaparece en la cabeza femenina. El culto a los santos, de

<sup>1</sup> Sobre el icono del apóstol Felipe del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, cit., núm. B 59, lám. 116; respecto al retrato de momia Museo del Louvre, H. Zalusker, *Porträts aus dem Wüstensand*, Viena Múnich, 1961, núm. 19.





25. París, Musée National du Louvre. Retrato de momia de El Fayum (Egipto).



26. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono del apóstol Felipe, detalle, siglo XI.

hecho, es el que preparó e hizo posible el icono. El icono no es simplemente un retrato, sino un retrato venerado porque representa a una persona venerada. El icono es la primera y más importante imagen de culto que ha poseído el cristianismo. ¿Se convirtió este culto a la imagen en una condición formal del mismo?

### 5.1 El culto a las imágenes en el paganismo y en el cristianismo

Con lo expuesto más arriba, nos encontramos con una nueva cuestión. El icono se convierte en heredero no sólo del retrato sobre tabla antiguo, sino también del culto antiguo a las imágenes. Antes de esbozar una estética del icono, deberíamos preguntarnos por las circunstancias de su nacimiento y las funciones que desempeña. Para ello, habrá que analizar primeramente el culto a los difuntos, que dio lugar al retrato funerario, pues éste será el campo de cultivo del retrato de santos y en él se efectuará la transición de la imagen conmemorativa de un difunto a la imagen cultural de un santo. El resultado final de esta evolución es el icono<sup>2</sup>.

Desde fecha muy temprana, los iconos llevan consigo la marca de su culto en la formulación de la imagen. Una tabla de santa Irene del siglo VII (fig. 27) añade a la figura frontal de la santa, que así causa una impresión aún más monumental, la minúscula figura postrada de un donante llamado Nicolás<sup>3</sup>. La misma fórmula iconográfica la encontramos de nuevo en una imagen mural de Roma (fig. 28), en la que vuelven a unirse significativamente la figura del santo y un individuo que la adora. En este caso, la figura prosternada no ha sido reducida a un mero atributo, sino que ha conservado la proporción del santo. En la imagen aparece arrodillado el funcionario papal Teodoto con velas en las manos ante una pareja: la santa Julita y su hermano Quirico<sup>4</sup>. Hacia el año 750, Teodoto había consagrado una capilla a esta pareja de santos (véase cap. 7.1), en cuya entrada encontramos la pintura en cuestión. La santa estuvo representada en su momento como orante con las manos alzadas; su hermano, por el contrario, con una cruz en su mano se acerca al motivo de la figura de Irene. En ambos casos se trata de una imagen individual con carácter votivo, en otras palabras: de un icono. En Roma, la tabla autónoma aparece reproducido en un medio distinto: el de la técnica del fresco.

En primer lugar, ambos iconos expresan que no se trata de individuos comunes, sino de personas que son veneradas por otras. Esta veneración la reciben inmutables, sin cambiar su postura *en face*. A causa de ello, la representación adquiere el carácter

<sup>2</sup> Sobre este tema: R. Egger, «Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikonen», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 11-12 (1963), pp. 212 ss.

<sup>3</sup> Sobre el icono de santa Irene, Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, cit., núm. B 59, lám. CXVI.

<sup>4</sup> Sobre el fresco de Teodoto, W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Roma, 1911, lám. 35; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 184. Cfr. H. Beltz, «Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), pp. 55 ss. Los frescos tienen su origen en el papado de Zacarías (741-752). Al respecto, cfr. también, P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, Roma, 1964 [como monografía sobre la iglesia en su conjunto].



27. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de santa Irene, siglo VII.



28. Roma, S. María Antiqua. Imagen de donante en la capilla de Teodoro, siglo VIII.



29. Roma, SS. Giovanni e Paolo. Imagen ante la *confessio*, ca. 400.



30. Saqqara (Egipto), monasterio de Jeremías. Pintura mural de una celda, siglo VII.



31. Roma, catacumbas de Thrasion. Imagen funeraria en un sepulcro, siglo IV.

de un llamamiento al observador. La visión frontal del santo está dirigida a quien contempla, solicitando de él un comportamiento activo ante la imagen. El donante representado exhibe la actitud de sometimiento propia de la veneración. El santo, sin embargo, ya no se halla presente en persona, sino que es su imagen la que asume ahora la tarea de su representación. En este contexto, se comprende la importancia de la imagen mural de Roma, pues separa el plano del contemporáneo representado en ella del plano del santo situado más allá del tiempo. La velas que el fiel sostiene en las manos pertenecen a la formas de culto habituales ante una imagen. Con ello se da a entender que Teodoto no se arrodilla ante el santo mismo, sino ante su imagen. El culto a la imagen aparece representado en la imagen. Es una variante del culto a los santos.

## 5.2 Los comienzos de la imagen de santos

Una pintura mural romana de finales del siglo IV (fig. 29) nos conduce a los inicios de la imagen de santos. En este caso, nos adentramos en el terreno del sepulcro, aunque su ubicación no es un cementerio público, sino un edificio de culto preparado para el culto a los santos. El fresco se encuentra bajo la iglesia de SS. Giovanni e Paolo en un espacio vinculado visualmente a la tumba de los santos, y adorna su fachada. El espacio es el recinto cultural perteneciente al sepulcro (*confessio*)<sup>5</sup>. En él parecen que se veneraron reliquias de los mártires Cíprano, Justina y Teoctisto, pues sus nombres aparecen en un grafito. Según la leyenda griega fueron entregadas por marineros a la matrona romana Rufina, cuñada de Pammachius, quien hizo construir la basílica en el lugar del antiguo *titulus*. El culto a las reliquias llevado a cabo por Rufina, el primero de su tipo dentro de los muros de Roma del que tenemos noticia, no sólo se ofrecía a santos orientales, sino que, como práctica cultural también era de origen oriental.

Dos indicios en el fresco indican que la presentación no estaba al servicio de la memoria de un difunto privado, sino del homenaje de un santo público: la cortina y las figuras secundarias a los pies de la figura orante. El motivo de la prosternación o prokinesis también se encuentra en el icono de santa Irene (fig. 27). Sin embargo, en este segundo icono ha variado su significado mostrando un donante histórico en lugar de un mero atributo del santo. Lo mismo puede afirmarse del mural de una celda del mo-

<sup>5</sup> Sobre el fresco de SS. Giovanni e Paolo, véase Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 131; *idem*, «Le pitture della "Confessio" dei SS. Giovanni e Paolo», en *Scritti in onore di B. Nogara*, Roma, 1937, pp. 517 ss. Sobre la iglesia, A. Prandi, *Il complesso monumentale della basilica celimontana dei SS. Giovanni e Paolo*, Roma, 1953. Sobre la cuestión en torno a los santos aquí venerados, véase P. Franchi de Cavalieri, «Dove furono sepolti i SS. Cipriano, Giustina e Teoctisto?», *Note Agiografiche* 8 (*Studi e Testi* 65) (1935), Roma, pp. 335 ss.; N. M. Denis-Boulet, *Rome souterraine*, París, 1965, pp. 278 s.

No resulta difícil imaginar cuál era la relación de la *confessio* con la basílica de Pammachius. Pammachius veneraba (¿en oposición a Rufina?) a los santos Pablo y Juan, ambos decapitados. Más tarde, una leyenda los convertiría en otros dos santos de igual nombre cuyos cuerpos fueron escondidos en la propia casa durante la persecución ordenada por el emperador Juliano. Obviamente, se trata de un intento de justificar ulteriormente el culto dentro de la ciudad.

nasterio egipcio de Saqqara (fig. 30)<sup>6</sup>. El monje que mandó pintar la celda con santos de su elección, añadió a la obra su propia imagen postrada a los pies del bienaventurado Apolon para mostrar la relación personal entre patrón y cliente. En Roma, sin embargo, en las primeras imágenes de santos, la proskinesis aún no era personal ni se refería a un fiel concreto, sino que más bien tenía un carácter general, como una prueba que determinaba el estatus oficial del hombre representado como el de un santo, y así evitaba que su imagen fuera confundida con un retrato privado.

En la catacumba de san Calixto en Roma, figuras similares de orantes representan, como demuestran las inscripciones, a difuntos en el Paraíso<sup>6</sup>. En origen, la figura central del fresco de SS. Giovanni e Paolo era, pues, nada más que la representación de un difunto. La cortina y la proskinesis son medios para distinguir al difunto, es decir, indicios de su calificación como santo<sup>7</sup>. La cortina servía en el culto a los héroes –el antecesor del culto a los santos en el ámbito sepulcral– para ocultar o descubrir imágenes, constituyendo también un requisito indispensable del culto al emperador. La cortina crea un aura y trasforma la simple visibilidad de una figura en su epifanía, es decir, en la aparición ritualizada de la persona objeto de culto<sup>8</sup>.

El retrato de santos pudo surgir en el ámbito funerario porque el cristianismo permitía la imagen conmemorativa del difunto en su sepulcro. Así, el retrato de una mujer orante en las catacumbas de Thrason (fig. 31) o en las de Vigna Massimo ya no es un símbolo anónimo de salvación, como lo había sido el tipo del orante en la tradición iconográfica pagana original<sup>9</sup>. La mujer lleva su ropa de gala y sus joyas, es decir, que se trata de la imagen conmemorativa de un individuo fallecido. Queda así demostrada la existencia del retrato en el sepulcro cristiano. Sin lugar a dudas, la llegada en masa de nuevos adeptos a la religión del Estado contribuyó a suavizar las restricciones y a hacer extensiva la práctica del homenaje privado a los difuntos. En la misma época, florecía el culto a los santos, dependiendo de la persona, y en principio no de su imagen, que la imagen *conmemorativa* pudiera convertirse en imagen de *culto*<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Véase al respecto: K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, Recklinghausen, 1963, p. 181 con repr. X.

<sup>6</sup> Sobre la catacumba de san Calixto, Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, cit., láms. 84, 88, 110.

<sup>7</sup> Sobre la imagen de santos, C. Belding-Ihm, artículo «Heiligenbild», en *Reallexikon für Antike und Christentum*, XIV, 1987, col. 66-96.

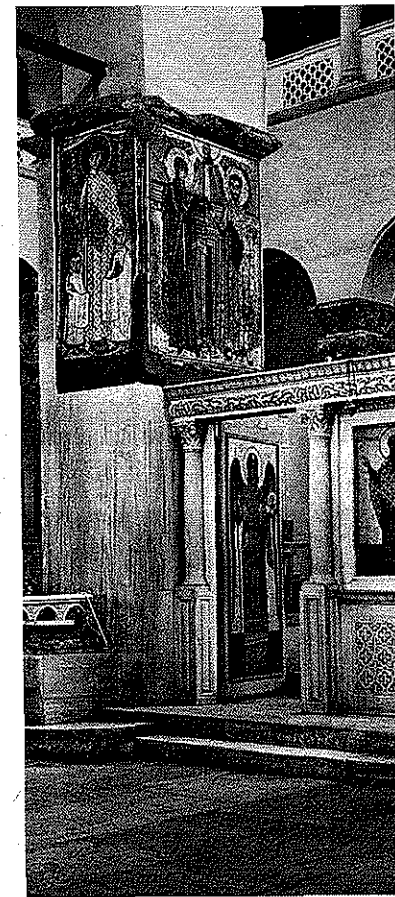
<sup>8</sup> Sobre el motivo de la cortina, J. K. Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982, *passim*. Sobre la transición del culto a la imagen del emperador y de difuntos al culto a la imagen de santos, véase: A. Grabar, en *Cahiers Archéologiques I* (1947), pp. 124 s.; O. Treitinger, *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*, Jena, 1938, pp. 55 s.; Bertelli, «La Madonna del Phanteon», cit., pp. 87 s.

<sup>9</sup> Sobre la imagen de la mujer difunta de las catacumbas de Thrason, Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, cit., láms. 163, 2; sobre la imagen de la catacumba de Vigna Massimo, *idem*, lám. 175.

<sup>10</sup> Sobre el culto a los mártires, Deichmann, *op. cit.*, pp. 54 ss.; Denis-Boulet (como en nota 5), pp. 141 ss. Cfr. también, en relación con el culto a las imágenes, sobre todo J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», en W. Schöne et al., *Das Gottesbild im Abendland*, Witten y Berlín, 1957, pp. 57 ss.; especialmente Lucius, *op. cit.*, pp. 271 ss., 306 ss.



34. Tesalónica, iglesia de San Demetrio.  
Mosaico del pilar, siglo VII.



35. Tesalónica, iglesia de San Demetrio.  
Pilar con imágenes.



32. Nápoles, catacumba de S. Gennaro. Imagen de Próculo, siglo v.



33. Tesalónica, iglesia de San Demetrio. Mosaico de la entrada, siglo vi.

En el sepulcro, los familiares cuelgan guirnaldas de flores y encienden velas, tal como se puede observar en una imagen sepulcral de las catacumbas de S. Gennaro, en Nápoles (fig. 32). La inscripción reza: «Aquí descansa Próculo»<sup>11</sup>. La vestimenta parece indicar que se trata de un presbítero. Quizá se tratase de un sacerdote querido honrado no sólo por los miembros de su familia, sino también —como hoy también sucede con las tumbas de algunos pastores— por mujeres de la comunidad. El primer paso hacia el culto ya se había dado. A partir del homenaje privado a los difuntos se desarrolló la veneración pública de los santos. Este proceso estaba en manos de la comunidad y podía justificarse mediante milagros, si es que el difunto no había adquirido ese derecho al culto en calidad de mártir. La imagen podía seguir la estela de esta transformación, participando, junto con el difunto representado, de las honras conmemorativas, a las que la imagen misma servía de acicate y de las que ella, a su vez, también recibía impulsos. Tenemos noticias de flores y velas en otras imágenes sepulcrales de las catacumbas napolitanas, los destinatarios están identificados como santos<sup>12</sup>. Con ello se daba un nuevo paso hacia su culto. La imagen conmemorativa de un santo podía ser reproducida de modo que ya no estaba asociada exclusivamente a su sepulcro, es más, incluso podía aparecer en el sepulcro de otros difuntos con objeto de lograr su salvación. La imagen de los santos asumía así nuevas funciones.

### 5.3 Imagen de culto e imagen votiva

En la iglesia que se levanta en Salónica sobre el sepulcro de san Demetrio, el observador se encuentra con el retrato del santo en diversas formas<sup>13</sup>. Al sepulcro, *en singular*, ya no le corresponde la única imagen conmemorativa. La imagen de Demetrio, al que se veneraba como santo, ha asumido una nueva función. Su nuevo ámbito de acción recibe el nombre de imagen votiva, determinada por la intención de personas privadas con cargo oficial de ser representadas con el santo en calidad de clientela. Un buen ejemplo de ello podemos observarlo en un mosaico del siglo vi en

<sup>11</sup> H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, Leipzig, 1936, pp. 48, 62 s., lám. 27. Se trata de la galería principal de la segunda catacumba. El arcosolio de Proculus (160 x 85 cm) data del siglo v; U. M. Fasola, *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma, 1975, lám. V b. Cfr. también Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», cit.; A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8 (1958), pp. 19 ss.

<sup>12</sup> En otro sepulcro de la segunda catacumba de S. Gennaro de Nápoles (Achelis, *op. cit.*, pp. 48, 68, lám. 38; U. M. Fasola, *op. cit.*, lám. VII, p. 93, il. 70) se halla representado el propio san Genaro, incluso con cristograma en el nimbo, entre las dos mujeres allí enterradas, Nicatiola y Cominia, y con el mismo gesto orante. Sólo las velas encendidas y la proporción de las figuras le designan como santo.

<sup>13</sup> Sobre la iglesia de San Demetrio en Tesalónica y sus mosaicos, cfr. A. Grabar, *Martyrium*, I, París, 1946, pp. 450 ss.; y especialmente G. A. y M. G. Soteriou, *H basiliké tou hagíou Demetriou Thessalonikés*, Atenas, 1952; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (Penguin Books), Harmondsworth, 1965, pp. 95 ss. [ed. cast.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1984]; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm* (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1), Múnich, 1958, *passim*; Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 50 ss. Cfr. también notas 15, 16. En este caso no se trata de un verdadero sepulcro, sino de un lugar de culto que hacía las veces de sepulcro.



el muro oeste de la iglesia (fig. 33), en el que Demetrio, vestido como un alto oficial de la corte, está representado como orante ante alteza de una *aedicula*<sup>14</sup>. A ambos lados aparecen personas que buscan su protección o son puestas bajo ella. En la imagen toma cuerpo un deseo identificable. La antigua figura del orante cambia de sentido. Si antes expresaba la oración por la salvación *propia*, ahora expresa la oración por la salvación de *otros*. El santo ya no necesita preocuparse por sí mismo. Su sepulcro ha dejado de ser objeto de *protección* de otros para convertirse en un lugar de *búsqueda de protección* y de veneración. Las figuras anónimas postradas de la imagen mural romana han sido actualizadas. Han dejado de expresar la simple veneración para pasar a formular un ruego. Las manos en oración del santo, cuya actuación se espera, han sido sobredoradas.

Las imágenes votivas, con las que poco a poco se van llenando los pilares de esta iglesia griega en las décadas en torno al año 600 (fig. 35), se valen de esta fórmula iconográfica con diversas variantes. En todos los casos se trata de donaciones hechas por un individuo que también aparece representado en la imagen. Así, ante nosotros tenemos una colección de exvotos que, por cierto, tanto en el formato de tamaño natural como en calidad artística, superan a los exvotos de nuestras iglesias de peregrinación. El santo, con la joven belleza intemporal con que le describen los relatos de visiones de la época, permanece de pie frontalmente con el suntuoso manto de oficial en pose orante y, siempre que es posible, ocupa el centro de la imagen. Este tipo parece reproducir el icono principal que se custodiaba en un ciborio de plata en el interior de la iglesia<sup>15</sup>. En las imágenes votivas se adapta al ruego expresado por el donante, que también se formulaba en la inscripción. La mano libre del santo se alza en señal de oración (fig. 34). La otra sujeta por el hombro al protegido con el gesto del *patronus* que reconoce a su clientela y la protege. De esta manera, se va multiplicando el primer icono del sepulcro del santo en muchas imágenes que caracterizan al santo titular en su función para el donante. Es inevitable recordar los antiguos exvotos que en la Antigüedad se exponían en los templos, y que asociaban la figura de la «imagen del templo» propiamente dicha al ruego de quien hacía el voto. En nuestro caso, se añade la realidad del sepulcro, que sitúa la imagen de culto o del templo en la línea sucesoria del retrato funerario.

Un caso especial lo constituyen los mosaicos que se quemaron en 1917 y que cubrían sin solución de continuidad todo el muro de la nave lateral norte<sup>16</sup>. Al igual que an-



36. Tesalónica, iglesia de San Demetrio. Mosaicos de la nave lateral en una acuarela de W. S. George.



37. Cairo Viejo, iglesia de San Jorge. Ciborio.



38. Karm al-Ahbariya (Egipto). Fresco de san Menas, siglo VII.



39. Antioch (Egipto). Pintura de una tumba, siglo VI.

<sup>14</sup> Sobre el mosaico del muro oeste de la iglesia de san Demetrio, G. A. y M. G. Soteriou, *Hè basilikè tou bagiou Demetriou Thessalonikès*, cit., lám. 62 [aquí se encuentran también las demás imágenes votivas, láms. 63-69]; Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society an its Icons*, cit., pp. 80 s., fig. 23.

<sup>15</sup> Al respecto D. Pallas, «Le ciborium hexagonal de St-Demetrios de Thessalonique», *Zograph* 10 (1979), pp. 44 ss.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society an its Icons*, cit., p. 76. G. A. y M. G. Soteriou, *Hè basilikè tou bagiou Demetriou Thessalonikès*, cit., lám. 65, también muestra el tipo puro del orante sin figuras acompañantes, delante de un nicho avenerado.

<sup>16</sup> Véase al respecto: R. S. Cormack, «The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A Reexamination in the Light of the Drawings of W. S. Georges», *The Annual of the British School at Athens* 64 (1969), pp. 17 ss. con análisis de la acuarela de W. S. George que reproduce los mosaicos quemados. Cfr. también Grabar, *L'Iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*, cit.; Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Ico-*

teriormente los mosaicos del suelo de la iglesia, este friso se realizó mediante el sistema por el que donantes distintos financiaban pequeñas partes del mismo. En este caso, sin embargo, el donante ya no se conformaba con la mención de su nombre, sino que escogía una fórmula iconográfica siempre distinta para presentar su ruego al santo titular o a la Virgen, y a veces a ambos a la vez. Una vez perdidos la conexión con la imagen principal y el esquema individual de carácter iconográfico, se escogían todos los tipos de retrato en curso en la época para dirigirse al santo: una vez aparece como figura de cuerpo entero delante de un nicho avenerado o bajo una *aedicula*; otras, en un medallón como imagen de busto. Los esquemas son intercambiables. En ocasiones, surgen secuencias regulares de distintos patrones de retrato para expresar una idea, como sucede con una madre que lleva a su hijo ante el santo titular (fig. 36). El santo está sentado en un trono delante del ciborio en el que se custodiaba su icono por aquel entonces, y dirige el ruego que le ha sido expuesto a Cristo, que se inclina hacia él en señal de confirmación desde un medallón. La Virgen cierra esta secuencia en el margen derecho de la imagen otorgando también su apoyo. El ciborio hexagonal, en que el icono estaba sobre una especie de trono (?), aparece reproducido en la imagen con las puertas abiertas, como si dicho icono se hubiera puesto en acción y hubiera abandonado su *cella*. El posible aspecto de un ciborio para un célebre icono quizá puede extrapolarse de una construcción similar en la iglesia de San Jorge del Cairo-Viejo<sup>17</sup> (fig. 37).

La fórmula iconográfica de santo orante también caracterizaba a san Menas en su célebre santuario del Desierto (su lugar de enterramiento, muy visitado por aquel entonces) en Egipto. Un relieve en piedra del Konsthistorisches Museum de Viena, con la figura del orante entre dos camellos, ofrece la imagen de culto como tal<sup>18</sup>. Las dos figuras que buscan amparo actúan como complementos atributivos. Una vez más nos encontramos ante un icono, esta vez en un relieve en piedra. Además, es transportable. El tipo de la imagen de culto de san Menas se halla documentado en un gran número de las ampollas que se llevaban los peregrinos como recuerdo<sup>19</sup>. Pinturas murales del siglo VI encontradas en excavaciones cercanas al santuario de san Menas (fig. 38) nos permiten hacernos una idea de esta imagen de culto<sup>20</sup>.

*noclam* (Berichte zum XI. Interantionalen Byzantinistenkongress IV, 1), cit.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 87 s., con figs. 27, 28.

<sup>17</sup> Véase al respecto: D. Pallas, «Le ciborium hexagonal de St-Demetrios de Thessalonique», cit., repr. p. 56.

<sup>18</sup> K. M. Kaufmann, *Die Menasstadt*, Leipzig, 1910. El relieve del museo vienés (Inv. I 1144; 67,5 x 46,2 cm) en K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, cit., repr. 13; H. G. Beck y D. Stutzinger (ed.), *Spätantike und frühes Christentum*, catálogo, Frankfurt del Meno, 1983, núm. 177. Cfr. en la misma obra también en pp. 223 ss. la contribución de J. Christern, «Die Pilgerheiligtümer von Abu Mina und Qual'at Siman». Otro relieve (Museo de Alejandría) en H. Zalusker, *Die Kunst im christlichen Ägypten*, Viena, 1974, repr. 105.

<sup>19</sup> Véase al respecto: A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, cit.; C. Metzger, *Les ampoules à enlodge du Musée du Louvre*, cit.; G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*. *Dumbarton Oaks*, cit. [con más bibliografía]; H. G. Beck y D. Stutzinger (ed.), *Spätantike und frühes Christentum*, cit., núm. 175; K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality. Late Antique and early Christian Art*, catálogo, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1978, núm. 517. Sobre Menas, véase también P. Potta, «Le ampolle inedita [...] di Bologna», *Il Carrobbio VI* (1980), pp. 301 ss.

<sup>20</sup> Se trata de los frescos de Karm al-Ahbariya, cfr. W. Müller-Wiener, en *Archäologischer Anzeiger* (1967), pp. 473 ss.

Una mirada retrospectiva a una auténtica imagen sepulcral de Antinoe (Egipto Medio) (fig. 39) permite aclarar esta nueva situación<sup>21</sup>. La orante Teodosia, en el antiguo tipo de retrato funerario, está flanqueada por dos santos, identificados como tales por el nimbo circular—hasta entonces atributo de los dioses y los héroes—y la palabra «santo» que acompaña sus nombres. En la verdadera imagen sepulcral, el tema de la protección sitúa al difunto en el centro de la imagen y a los santos abogados a los lados. Lo que se pretende es garantizar la intervención del santo en favor del difunto. En la iglesia de San Demetrio de Salónica, el donante buscaba la protección del santo. En un caso, el lugar de la imagen es el sepulcro de quien *implora* protección. En el otro, el lugar de la imagen es el sepulcro de quien la *otorga*. En ambos permanecemos en el ámbito sepulcral, escenario de la transformación del retrato funerario en icono de santos, de la imagen conmemorativa de carácter privado en imagen de culto oficial. El culto a los santos es un fenómeno que tiene su origen en el culto existente en torno al sepulcro, y el retrato tenía su verdadero fundamento existencial en el culto dedicado a los muertos en la Antigüedad.

## 5.4 Retratos funerarios e iconos

La relación entre el retrato sepulcral y los primeros iconos puede demostrarse, y para ello no necesitamos retrato alguno de momia (véase p. 133), sino que desde que se publicó el libro de Klaus Parlasca podemos recurrir a las tablas independientes con los retratos de los difuntos que colgaban en los muros de los mausoleos. El retrato doble de Antinópolis en El Cairo (fig. 41), el denominado «Tondo de los Hermanos», con un diámetro de 61 cm, es demasiado grande para poder ser fijado a una momia<sup>22</sup>. Sin embargo, representa a dos difuntos, pues el pintor ha añadido dos figuras de dioses junto a las cabezas. La de la derecha representa a Hermes, el conductor de las almas, con el caduceo, identificándolo al mismo tiempo como Anubis mediante la triple corona de los dioses. La figura de la izquierda, con lanza y la corona de los dioses, introduce al divinizado Antinoe, el predilecto de Adriano, como Osiris, señor del reino de los muertos.

A pesar de presentar una convención distinta del retrato, resulta conveniente la comparación con la pareja de santos de un icono temprano de Kiev (fig. 40) (véase p. 72). Como el ejemplo cairota, el icono también presenta un retrato doble. El aire es el mismo. Tal vez la imagen de Cristo, que se asemeja a una medalla, sea un indicio más de la procedencia del icono, pues se corresponde con las pequeñas figuras de dioses del retrato doble de El Cairo. En ambos casos estaríamos ante una señal del garante

<sup>21</sup> Sobre el fresco del sepulcro de Antinoe, véase S. Salmi, «I dipinti paleocristiani di Antinoe», en *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini*, Florencia, 1945, pp. 159 ss.; Cfr. también A. Grabar, «Deux monuments chrétiens d'Égypte», en *Synthronon (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques II)*, París, 1968, pp. 4 ss.

<sup>22</sup> Sobre el «tondo de los Hermanos» en El Cairo (Museo Egipcio G. 33267), de Antinópolis, véase K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966, p. 67, núm. 7, 131, lám. 19.1; *idem*, *Retratti di mummie (Repertorio di arte dell'Egitto Greco-Romano)*, ed. A. Adriani, Serie B), I, Palermo, 1969, núm. 166, lám. 40 (con datación en época adrianea).

de la vida eterna. Naturalmente, Cristo adopta en el icono el papel de agonoteta, que recompensa a los valientes luchadores, identificados como mártires mediante la cruz que llevan en sus manos y que simboliza la sangre que han derramado. Pero también se le representa en un tipo de retrato, el de *vera icon* (véase p. 72). El tema principal del icono doble son los dos mártires sirios Sergio y Baco. El culto creciente de sus reliquias también debió llevar a la difusión de sus iconos. En el margen de la tabla, una ranura indica que este icono podía transportarse cerrando sobre él una tapa o puerta.

Conforme a la convención retratística, el «Tondo de los Hermanos» puede asociarse a otros retratos de la Antigüedad conservados directamente o documentados de manera indirecta, en especial los retratos de momias. El retrato del joven Eutyches, en Nueva York (fig. 42), es un buen ejemplo de ello<sup>23</sup>. El tronco aparece con el hombro izquierdo desplazado hacia atrás respecto al plano de la imagen. La mirada, dirigida hacia fuera, muestra mayor actividad psíquica mediante el desplazamiento axial.

Sorprende encontrar la misma convención de este retrato en un ejemplo romano occidental, que no sólo representa a un cristiano, sino además a un santo (fig. 43). El nimbo circular indica que lo es, y el tipo de barba recortada y casquete de pelo corto señala que se trata de san Pedro. La imagen se encuentra en una catacumba de Nápoles (S. Gennaro), es decir, una vez más en el ámbito sepulcral, del que también procedía *mutatis mutandis* el retrato de Eutyches<sup>24</sup>. Es por ello significativo que el retrato egipcio y el icono napolitano compartan la misma convención. Mencionaré simplemente el patrón de la figura, el ligero giro de la cabeza hacia la izquierda, en contraposición al ligero giro del tronco hacia la derecha. También debe anotarse la luz que viene de la izquierda, observable en las sombras del cuello y de los pliegues de la ropa, a pesar de todas las deficiencias del fresco napolitano. Si se tiene en cuenta que el retrato del muchacho fue recortado para acomodarlo al vendaje de la momia, la conexión de esta obra con el icono de san Pedro resulta aún más notable.

En este contexto es preciso mencionar la más temprana representación de un Cristo Pantocrátor. Se encuentra en la cámara funeraria de un tal León en las catacumbas de Commodilla en Roma, y su datación debe situarse aún en el siglo IV<sup>25</sup>. También esta imagen se sirve de la tradición del retrato, al menos en el patrón de la figura, aunque en este caso se introduce una corrección de muchísima importancia: el contraposte con el consiguiente desplazamiento de eje entre la mirada y el cuerpo desaparece. La cabeza se gira con el cuerpo hacia un lado, en un efecto de gran

<sup>23</sup> Sobre el retrato de Eutyches (Nueva York, Metropolitan Museum, Inv. 18.92), véase K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., núm. 8, 228, núm. 113, lám. 29, 3; H. Zalusker, *Porträts aus dem Wüstensand*, cit., núm. 167, lám. 40 (con datación en época adrianea).

<sup>24</sup> El busto de san Pedro, junto con uno de san Pablo, estaba en un arcosolio de la segunda catacumba: H. Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, cit., pp. 48, 70, con lám. 42; A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», cit., p. 23, repr. 4.

<sup>25</sup> Sobre el pantocrátor de la catacumba de Commodilla en Roma, véase A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture Catacombe Romane*, Roma, 1975, núm. 5; A. Ferrua, en *Rivista Archeologica Cristiana* 34 (1958), p. 18. Una buena reproducción en color en A. Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)*, París, 1967, il. 237 [ed. cast.: *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar 1967].



40. Kiev, Museo de Arte Occidental y Oriental. Icono de los santos Sergio y Baco, procedente del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, siglo VI.



41. El Cairo, Museo Egipcio. «Tondo de los Hermanos» procedente de Antinópolis, siglo III.

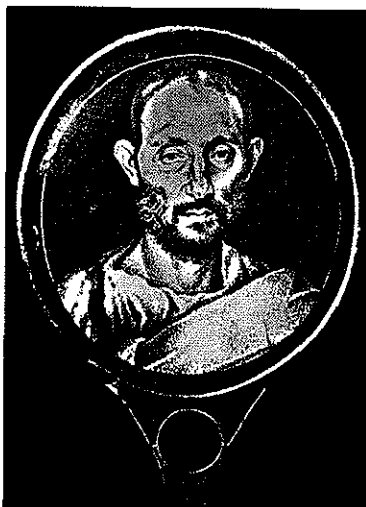




42. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Retrato de Eutyches.



43. Nápoles, catacumbas de S. Gennaro. Busto de san Pedro, siglo v.



44. Roma, Museos Vaticanos. Retrato en vidrio con pan de oro, siglo IV.

*pathos*. El momento íntimo de la mirada, propio del retrato privado, también desaparece, encontrándonos así ante otra tradición pictórica a partir de la cual se explica también el lugar donde se ubica esta imagen. En el intradós del arco de Tito, entre los casetones, se encuentra el retrato apoteósico del emperador con un águila. El emplazamiento de la figura de Cristo lleva en sí la referencia al lugar celestial, y el tipo iconográfico del Pantocrátor es el mismo que el de las imágenes de dioses y héroes<sup>26</sup>. También en este caso se está preparando un futuro género de iconos.

La imagen conmemorativa del difunto de carácter privado debe diferenciarse de lo anterior. En la cripta de Oceanus de las catacumbas de san Calixto en Roma la encontramos incluso reflejada en una imagen sobre tabla<sup>27</sup>. La cabeza estaba pintada en un trozo distinto de tela, fijado a la base con puntas. En el contexto de una cámara funeraria decorada con pinturas, el retrato del difunto se confía a un pintor y de este modo se integra posteriormente en el programa de los frescos. Esto constituye un paralelismo con el uso del retrato en el ámbito de las momias.

La documentación más impresionante del retrato privado la constituye el retrato hecho en vidrio con pan de oro, que conocemos gracias a numerosos ejemplos procedentes de las catacumbas romanas, en los que aparecen representados todas las variedades del retrato privado, así como también los primeros retratos de santos, especialmente de san Pedro y san Pablo<sup>28</sup> (fig. 44). En este contexto, se entiende mejor la transición de la imagen conmemorativa privada a la imagen cultural de santos. Sin embargo, tenemos sólo unos pocos testimonios de la pintura sobre tabla de esta época de transición. Casi todos proceden, por lo demás, de Egipto, zona que cuenta con un clima favorable.

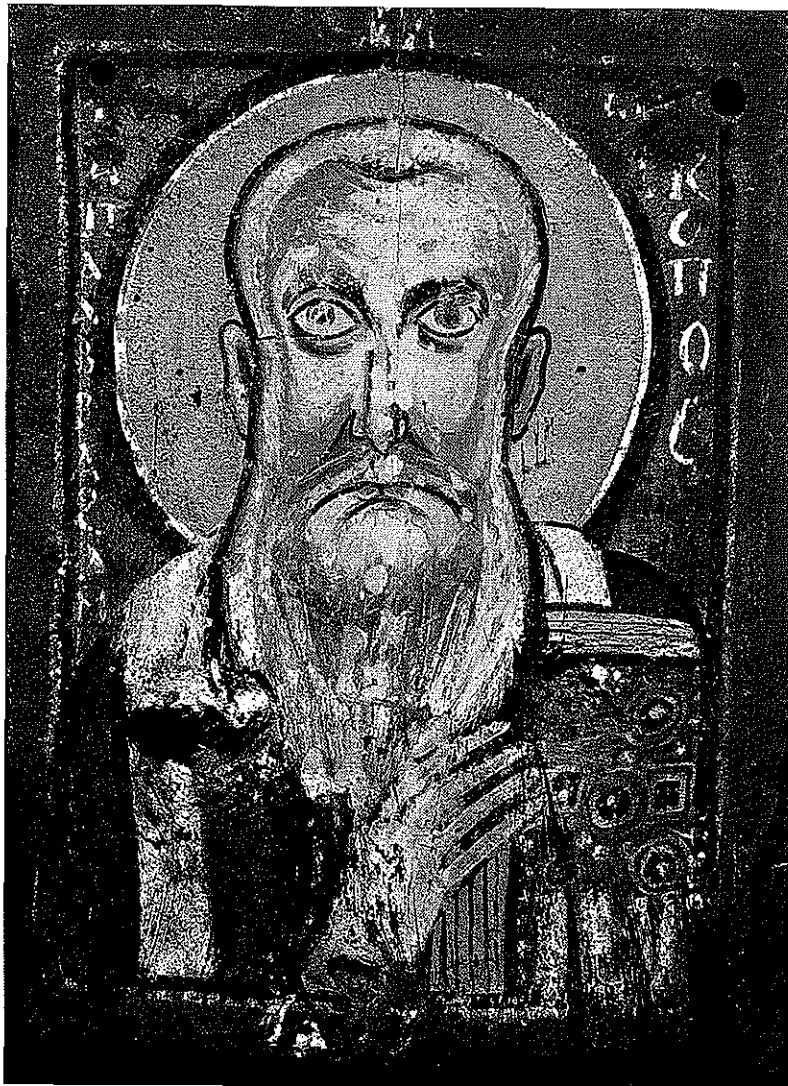
Uno de los iconos coptos más antiguos es la tabla del obispo Abraham que se conserva en Berlín (fig. 45). Johannes Kollwitz lo ha comparado con una representación del santo Abakyros de S. Maria Antiqua en Roma, situada en un nicho a la altura del pecho del espectador y que presenta huellas de haber sido objeto de culto<sup>29</sup>. Sin duda alguna, se trata de un icono realizado al fresco. Sin embargo, aún no se ha probado que la tabla de Abraham en Berlín sea verdaderamente un icono. El nimbo redondo parece indicar que estamos ante un santo. La inscripción «nuestro padre Abraham, el

<sup>26</sup> Sobre las pinturas de dioses y héroes, A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», cit., pp. 51 s.; K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., p. 72, lám. 21; G. K. Boyce, *Corpus of the Lavaria of Pompei*, Roma, 1937; W. Ehlich, *Bild und Rahmen im Altertum*, Leipzig, 1954, repr. 77 y *passim*.

<sup>27</sup> Sobre el retrato de la cripta de Oceanus en las catacumbas de san Calixto en Roma, J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 182.1; J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», cit., pp. 70 s., lám. 8, 2. Cfr. también A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture Catacombe Romane*, cit., p. 101, núm. 15.

<sup>28</sup> Sobre los retratos en vidrio con pan de oro, cfr. C. R. Morey, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, Ciudad del Vaticano, 1959 [especialmente los primeros retratos privados [núm. 5], los que presentan una pareja [núm. 1, 7] y una pareja con niño [núm. 5], así como las representación de san Pedro y san Pablo, coronados por Cristo [núm. 50, 66, 67], por santa Inés (núm. 75). Aquí aparece representado un vidrio de oro en Arezzo.

<sup>29</sup> Sobre la tabla de Abraham en Berlín, K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, cit., imagen de la portada; H. Zaloscer, *Die Kunst im christlichen Ägypten*, cit., repr. 75; J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», cit., p. 66. Sobre la imagen de Abakyros en S. Maria Antiqua, J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 196, 4.



45. Berlín, Staatliche Museum. El obispo Abraham de Bawit (Egipto), siglo VI.



46. París, Cabinet des Médailles. Tabla egipcia de san Marcos, siglo VI.



47. París, Cabinet des Médailles. Tabla egipcia del arcángel san Miguel, siglo VI.

obispo» apunta más bien a la imagen conmemorativa de un abad local. Sobre la función que antiguamente desempeñó esta imagen puede decirse muy poco en realidad. Dependía más de la persona representada que del tipo de imagen el hecho de que una tabla como ésta pudiera convertirse en icono.

Una segunda tabla, actualmente en posesión del Cabinet des Médailles de París (fig. 46), se asemeja en ciertos aspectos a la del obispo Abraham. También en ella está representado un obispo, como muestran el palio en que está vestido y el libro del Evangelio —prueba de magisterio<sup>30</sup>—. La figura se presenta igualmente de manera frontal, aunque esta vez no hay nimbo redondo. A uno le gustaría diferenciar los dos retratos egipcios de clérigos como icono y retrato conmemorativo respectivamente. De hecho, se da esa diferencia. Para nuestra sorpresa, sin embargo, las inscripciones identifican el «retrato normal» como icono y el «icono» de Berlín como retrato conmemorativo. La inscripción parisina, «nuestro padre Marcos, el Evangelista», pertenece al icono de un santo, mientras que la tabla de Berlín inmortaliza a un clérigo local del monasterio de Apolonio en Bawit (lugar en el que fue hallado). Parece ser que las fronteras entre retrato e icono eran ya entonces borrosas, de modo que la convención retratística escogida no es fiable a la hora de determinar el tipo de imagen.

El retrato del evangelista san Marcos podría situarse en la tradición de los retratos oficiales de dignatarios eclesiásticos. Gracias a Juan de Éfeso sabemos que los patriarcas recién elegidos de Constantinopla hacían colgar su retrato oficial en una galería prevista para tal fin. También distribuían el retrato en su diócesis, sobre todo en dípticos, para su conmemoración en el oficio divino. Un ejemplar conservado perteneciente al ámbito de la Iglesia occidental es el díptico de Brescia del siglo VII<sup>31</sup>.

De la primera mitad del siglo V tenemos un testimonio literario sobre el uso simultáneo de retratos de personas vivas, difuntos y santos en el espacio eclesial. El obispo Paulino de Nola, que residió en las proximidades de Nápoles, fue solicitado por su colega Sulpicio Severo para que le hiciera entrega de un retrato suyo. Tenía la intención de colgarlo en el baptisterio junto con el retrato del recientemente fallecido Martín de Tours<sup>32</sup>. Paulino se muestra reticente y lo expresa con argumentos platónicos: el «hombre celestial» (*homo coelestis*, el *noëton* del neoplatonismo) no puede ser representado, el «hombre terrenal» (*homo terrestris*) no debe serlo. Para evitar que su imagen junto a la de san Martín de Tours pudiera ser malentendida o utilizada en su

contra, añadió un texto con la intención de aleccionar al espectador explicándole que Martín era un ejemplo digno de imitación y él todo lo contrario. Martín ofrece una «norma perfecta de vida» (*perfecta regula vitae*), mientras que él es una enseñanza para los pecadores que deberían hacer penitencia por sus pecados. No se podría expresar de manera más clara que la diferenciación entre retrato, imagen conmemorativa e imagen de culto se había convertido en un problema. Había que poner medios para que las imágenes que recurrían a la misma convención retratística no fueran confundidas. Podría suceder con mucha facilidad que surgiera un culto a la imagen en torno a un objeto falso.

Las tablas de Berlín y París (figs. 45 y 46) documentan el problema a su manera. El único medio de saber qué imagen representa al santo y qué imagen al abad local son las inscripciones. Quizá en la conciencia de los contemporáneos esta diferencia no era tan grande. Quizá el retrato en el sepulcro del venerado abad recibía mayor culto que la imagen del evangelista; al fin y al cabo, ambas eran imágenes conmemorativas cuya realidad se fundamentaba en la existencia de sus cuerpos y sus sepulcros.

Más allá de esta etapa evolutiva, el traslado de estas convenciones retratísticas a otros medios constituye un paso importante. En el Cabinet des Médailles de París se ha conservado un *pendant* de la tabla de san Marcos<sup>33</sup> (fig. 47). El joven dignatario con uniforme de oficial y *taenia* en el pelo, provisto de un nimbo redondo, se ha identificado como el busto de un arcángel. El arranque de las alas en los hombros apoya esta identificación. Con la imagen de un no corpóreo, no histórico, se rompe la línea que va de la imagen conmemorativa al retrato de santos. Los detractores de las imágenes, especialmente entre los judíos, criticaron esta incongruencia de los cristianos, quienes respondieron argumentando que Dios había dotado a los ángeles de una figura con presencia física para hacerlos visibles a los hombres<sup>34</sup>. Así, cualquier figura del cosmos cristiano atestigüada por la Revelación pasa a ser representable. Sin embargo, lo que realmente interesaba aquí no era el aspecto terrenal, sino el ser inmortal. Esto, a su vez, tiene consecuencias para la estética del icono temprano, a las que nos referiremos más adelante (véase cap. 7.4).

Observando los inicios en retrospectiva, se pone de manifiesto que el icono se sitúa formal y funcionalmente en la tradición del retrato funerario antiguo. Lógicamente, surgieron problemas a la hora de interpretar la imagen. El que se confíe a la proyección de un salvador celestial un difunto o uno mismo depende de la valoración que se haga del muerto. Un icono egipcio del siglo VI en el museo del Louvre (fig. 48), también procedente del monasterio de Apolonio en Bawit, ofrece una fórmula mixta en la que dos ideas distintas se resuelven en una única fórmula<sup>35</sup>. El santo Apa Menas,

<sup>30</sup> K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 498 (con bibliografía).

<sup>31</sup> Sobre los retratos de los patriarcas, véase C. De Boor (ed.), *Theophanes' Chronographia A. M. 6004*, Leipzig, 1883, p. 155; Juan de Éfeso, *Historia Ecclesiastica III*, ed. E. W. Brooks, Lovaina, 1952, 7, 13-15, 32, 13 s.; 66, 25-67, 17; 73, 3-6. Sobre el díptico de Brescia, véase: R. Delbrueck, *Consulardíptychen und verwandte Denkmäler*, Berlín, 1929, pp. 103 ss., con núm. 7; H. Belting, «Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter», *Frühmittelalterliche Studien* 1 (1967), pp. 94 ss., en especial, p. 119 con repr. 25.

<sup>32</sup> Sobre la carta 32, 2, véase G. de Hartel (ed.), «S. Paulini Nolaní Epistulae», en *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, XXIX, Viena, 1894, 276, 9 ss. Véase también R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola*, Amsterdam, 1940, pp. 35 ss. Cfr. también J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», cit., p. 70.

<sup>33</sup> Sobre el icono del ángel en el Cabinet des Médailles de París, Cat. *Koptische Kunst*, Essen, 1962, núm. 235; K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 483.

<sup>34</sup> Véase al respecto N. H. Baynes, *The Finding of the Virgin's Robe*, cit., pp. 226 ss.

<sup>35</sup> Sobre el icono parisino, véase W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang*, Olten, 1956, p. 25, lám. 29; K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten*, cit., p. 186, lám. XIV.

probablemente un monje venerado localmente, se interpreta como santo mediante el gesto de bendición, la filacteria y la frontalidad. Esto se contradice con el ademán protector con el que le rodea por un hombro Cristo, denominado «Salvador» en la inscripción. Se trata una vez más del antiguo gesto del *patronus* con sus clientes. Klaus Wessel ha objetado que ese gesto también significaba «aceptación y presentación: Él (Cristo) acoge al abad entre los santos y lo presenta al pueblo»<sup>36</sup>. Pero la historia iconográfica de ese gesto alude a protección. En el icono están ligados entre sí los dos conceptos del: el antiguo retrato funerario y el nuevo retrato de santos. Las dos figuras, que debían situarse frontalmente, apenas establecen una imperceptible relación entre sí con la mirada.

La pintura mural de una celda de Bawit (fig. 49), de donde procede el icono del ahora en posesión del museo del Louvre, proporciona en el siglo VII un completo catálogo tipológico de retratos en curso en calidad de iconos<sup>37</sup>. Dado que siempre se trata de figuras individuales, podrían haberse puesto en fila a modo de friso. Si no se da el caso, es porque estamos ante réplicas de distintos iconos. El denominador común de estas imágenes tan heterogéneas está en el observador que veneraba en su celda a estos santos en todos los tipos de retrato que habían pasado de la pintura antigua al icono. Junto a la de medio cuerpo y la figura de cuerpo entero, junto al orante o al que bendice, aparece el retrato dentro de un medallón, la forma de *clipeus* con la connotación de apoteosis.

Un *pendant* de esta pintura mural lo constituyen los mosaicos ya mencionados de la nave lateral de la basílica de San Demetrio en Salónica<sup>38</sup> (fig. 36). En las imágenes votivas, siempre se invoca en imagen y palabra al santo titular. Con la palabra, los individuos, mencionando sus nombres, piden ayuda dirigiéndose al santo de manera directa. Así se expresan, por ejemplo, unos padres en una inscripción: «Y tú, mi señor (*despota*), santo Demetrio, ayúdanos a nosotros tus siervos (*doulois*) y a tu sierva María, a quien tú nos has dado». En imagen, aparece el santo en distintos tipos de retrato, como orante de cuerpo entero bajo una arcada avenerada o como busto dentro de un medallón, como es el caso de la imagen que aparece entre dos retratos de benefactores de la iglesia, también inscritos en un medallón. Lo único que distinguía al santo era el nimbo redondo dorado.

Es hora de hacer un resumen. La imagen de culto puede observarse en tres ámbitos del arte antiguo: la imagen funeraria, la imagen del emperador y la imagen de los dioses. Nosotros hemos analizado en primer lugar el ámbito de la imagen funeraria. El icono se define por el culto que se le ofrece. Este culto está asociado al culto a los santos, que, a su vez, surgió como una variante especial del culto dedicado a los muertos y a los héroes en el ámbito sepulcral. Tanto en el caso del santo como

<sup>36</sup> Cfr. nota 35.

<sup>37</sup> Bawit, capilla XLII. Foto École des Hautes Études, París, núm. C 2213. Sobre el monasterio de Apolonio en Bawit, J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit (Mémoires Institut Français d'Archéologie du Caire)*, El Cairo, 1916; G. Maspero, *Fouilles exécutées à Bawit*, El Cairo, 1923; A. Badawy, *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge (Mass.), 1978, pp. 247 ss. (con resumen de los frescos). Los frescos del nicho y el ábside en C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 198 ss.

<sup>38</sup> Véase nota 16.



48. París, Musée National du Louvre. El santo Apamenas procedente de Bawit (Egipto), siglo VI.



49. Bawit (Egipto). Pintura mural de una celda del monasterio de Apolonio, ca. 600.



50. Washington, Dumbarton Oaks, retrato de momia, siglo IV.

en el de un individuo particular, se trata de un difunto cuya memoria se quiere conservar en la imagen. La diferencia entre ambos radica en el tipo de honra u homenaje que reciben, que, más allá del círculo privado o de la pequeña comunidad, conduce a un culto semipúblico y, finalmente, oficial, sancionado por la Iglesia. Así se van creando las condiciones para un culto a la imagen antes a que éste se expresara en imagen. El icono de santos es un producto del culto recibido en los sepulcros de esos santos.

Las fronteras entre la veneración privada y pública son borrosas, al igual que sucede con las fronteras entre el icono y el retrato privado, al menos en la primera época. Poco a poco se van desarrollando determinadas convenciones de la pintura de iconos, estrechándose el círculo de los tipos antiguos de retrato que aquella asume sin restricciones en los primeros tiempos. No se trata solamente de fórmulas retratísticas asociadas a una convención o modelo, a las que recurre el icono de santos temprano. También ciertas concepciones que determinan la estética de los primeros iconos, se toman y desarrollan a partir de la pintura de retratos.

### 5.5 Idealismo y realismo en el retrato antiguo

En la época romana, Egipto es el escenario en el que se encuentran tres concepciones distintas del retrato: la griega, la romana y la propia del antiguo Egipto. Fruto de esta constelación es el retrato pintado de momias (fig. 42), que hace su aparición bajo la dominación romana<sup>39</sup>. Con esta situación, no sorprende que los retratos de este tipo conservados resulten tan diferentes. Desde el punto de vista funcional, comparten, no obstante, la fe en un más allá, a partir de la cual se deriva el postulado de la conservación en efigie. En las religiones redentoras de la Antigüedad, comenzando por la egipcia, se conserva la terrenalidad del muerto para el más allá; en Egipto, mediante la conservación del cuerpo entero, que es momificado. Esta conservación del cuerpo embalsamado «estimula» la conservación de la figura del difunto en la efigie sustitutoria, que en época romana se añadirá al cuerpo momificado. Así, se ponen de manifiesto dos concepciones básicas de la imagen que asociamos a los griegos y a los romanos respectivamente. «En Grecia, conforme a su posición filosófica fundamental, el retrato[...] [no es tanto] la representación fiel de un individuo, de su aspecto en vida perceptible por medio de los sentidos, [...], sino la configuración de una idea y, por ello, su elevación a un plano supraindividual. Es notable que Grecia no conozca la máscara funeraria. En Egipto la efigie, como máscara funeraria o como retrato de una persona viva, tiene raíces muy profundas. Estas obras eran creaciones rituales que se esforzaban por lograr formas eternas en las que el hombre [...] pudiera resucitar para la vida eterna [...]. De modo similar, también la máscara funeraria romana a partir de la cual se desarrolló el retrato, estaba al servicio de la conservación del cuerpo.

<sup>39</sup> Sobre la concepción del retrato, H. Zalusker, *Porträts aus dem Wüstensand*, cit., pp. 31 s., 41 ss.; K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., pp. 59 ss., 73 ss.

Sin embargo, en el caso romano no importaba tanto la eternidad de la forma, determinante para el reino del más allá de Osiris, como la conservación del aspecto terrenal del hombre en su apariencia única e inconfundible, es decir, la manifestación palpable de su existencia»<sup>40</sup>.

La máscara de cartón de un recinto funerario alto imperial, la llamada tumba de Kaufmann en Hawara, es testigo de la transformación de la antigua máscara funeraria egipcia, con la mirada fija risueña, en un tipo individualizado con peinado y esquema de busto romanos<sup>41</sup>. De la tradición egipcia sólo se ha conservado el sobredorado. En todo lo demás, en este busto de Aurunceius, actualmente en Bruselas, se ponen de manifiesto los préstamos tomados del retrato realista desarrollado en la Roma republicana<sup>42</sup>. Las máscaras de cartón se adelantan en poco al retrato pintado y reflejan la transición paulatina hacia la convención del retrato individual romano. El uso paralelo de la máscara de cartón y del retrato pintado de momia en la época de Adriano lo documentan dos momias de Hawara<sup>43</sup>. La parte del rostro es la única sobredorada, mientras que al pelo se le ha dado color negro y a la vestidura, blanco. La creciente romanización de la máscara resulta evidente.

El retrato pintado representa un nuevo estadio. En la segunda de estas momias se inserta plásticamente a modo de busto en el mismo lugar que antes ocupaba la máscara. La efigie pintada, que permite conseguir la mayor fidelidad con unas condiciones técnicas relativamente sencillas y, sobre todo, el uso de retratos ya existentes, constituye la última fase evolutiva en el ornamento de la momia en el Egipto romano, y se coloca sobre el rostro de la momia vendada. Hasta que se prohibió la momificación a finales del siglo IV d.C., se acumuló un rico material de efigies sobre tabla que pueden considerarse como efigies funerarias ordinarias. Su uso en el contexto de las momias egipcias apenas ha influido en su aspecto. Formalmente, en ellas se reflejan las convenciones griegas de la idealización y la influencia romana realista y apegada al detalle. También técnicamente, en la utilización de pintura a la encáustica y el temple, se ponen de manifiesto diferencias que en su conjunto fueron asumidas por la pintura de iconos temprana.

En la efigie funeraria antigua se encontraban las intenciones y los medios iconográficos que utilizaría después el icono de santos. Una efigie masculina de Dumbarton Oaks (fig. 50) no mira al observador, sino que pierde su vista en la lejanía<sup>44</sup>. Los rasgos individuales han retrocedido en favor de la idealización. La forma ideal presenta indicios de universalidad y belleza. Virtualmente es lo opuesto a la forma natural. En este retrato de momia también se observan características de la tradición egipcia, es-

<sup>40</sup> H. Zalusker, *Porträts aus dem Wüstensand*, cit., p. 47.

<sup>41</sup> K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., p. 107, láms. 5, 3 (sobre la máscara de cartón de Hawara en Berlín, Museo Egipcio, Inv. 14211).

<sup>42</sup> K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., p. 114, láms 4, 2 y 3 (sobre el busto funerario de Aurunceius en Bruselas, de época claudia, en comparación con el denominado «esposo de Alina» en Berlín, Museo Egipcio, Inv. 11414).

<sup>43</sup> K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., láms. 5, 3 y 4.

<sup>44</sup> *Dumbarton Oaks Handbook*, 1967, núm. 355 [alt. = 36,9 cm]. Datación: siglo III. Cfr. también K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit.

pecialmente el sobredorado, que en este caso se limita a los labios y al fondo. La corona dorada del pelo es un símbolo de heroización procedente del ámbito grecorromano que también contribuye al aura de la efigie, distinguiendo el estatus alcanzado por el difunto en el más allá.

Los dos planteamientos básicos de la efigie funeraria antigua pueden describirse como *imagen conmemorativa*, que tiende al realismo, e *imagen heroizada*, que requiere cierto grado de idealismo. La efigie funeraria antigua puede cumplir un postulado a costa del otro; pero también puede, como es la regla en la Antigüedad tardía, llegar a un compromiso entre ambos. Su misma función esboza los dos planos de la existencia temporal, es decir, individual del difunto y de la existencia supratemporal, a la que realmente se rinde culto.

Ésta es la situación que encuentra el icono de santos, que debe representar a un individuo heroizado. ¿Se cumplen las condiciones de fidelidad al original, es decir, el realismo, o se pone de manifiesto el estatus supratemporal del santo? La alternativa de imagen conmemorativa e imagen ideal no se podía resolver simplemente en la reproducción documental del cuerpo histórico, por un lado, o la exaltación del individuo, por el otro. La cuestión del registro de la naturaleza depende, por su parte, de la concepción general de naturaleza que se tenga, que precisamente en la Antigüedad cristiana estaba experimentando un cambio. Si la relación con la naturaleza es más bien negativa, su representación aparecerá dominada por formas idealizadas e incluso abstractas. Por último, en nuestros cálculos también debemos tomar en cuenta el valor de culto del icono como cuando lo analicemos desde el punto de vista formal. Walter Benjamin realizó una observación que nos puede servir de ayuda en este contexto: «La definición de aura como "aparición única de una lejanía, por muy cerca que pretenda estar", no representa sino la formulación del valor de culto de la obra de arte, en categorías de la percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. La lejanía esencial es lo inaccesible. De hecho, la inaccesibilidad es una de las cualidades principales de la imagen de culto. Conforme a su naturaleza, permanece "lejanía, por muy cerca que pretenda estar". La cercanía que se anhela obtener de su materia, no rompe con la lejanía que mantiene después de su aparición»<sup>45</sup>.

El icono se sitúa formal y funcionalmente en la tradición de las imágenes de culto antiguas que se habían desarrollado principalmente en tres ámbitos: como efigie funeraria, como efigie del emperador y como imagen de los dioses. El culto a la imagen de los dioses es el más conocido. Ante ellas se ofrecían sacrificios. El cristianismo se había opuesto a estas prácticas. El hecho de que no poseyera ninguna imagen de culto como el judaísmo, igualmente monoteísta, se convirtió en señal de su ateísmo para el entorno pagano. La imagen de los dioses no sólo existió como estatua, sino también como imagen sobre tabla. Los ejemplares conservados proceden una vez más de Egipto, región de clima favorable para su conservación.

<sup>45</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort del Meno, 1972, p. 53, nota 7 [ed. cast.: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982].

Hemos analizado la efigie funeraria como la raíz más importante del icono de santos. El culto se rendía al sepulcro, pero también a la efigie del sepultado que más tarde se reproduciría como icono. Dos cuestiones quedan aún por resolver en vista de estos antecedentes. En primer lugar, la imagen de Dios no puede inscribirse en el legado de la efigie funeraria. En segundo lugar, desde el siglo VI oímos hablar de un culto estatal a los iconos que no puede entenderse exclusivamente a partir del culto dedicado a las efigies funerarias.



## LA IMAGEN ANTIGUA DEL EMPERADOR Y EL CULTO CRISTIANO A LA IMAGEN COMO PROBLEMA

Nos enfrentamos ahora al tercer género de imágenes de la Antigüedad con prácticas fijas de culto: la imagen del emperador. Una miniatura bizantina (fig. 51) de un salterio del año 1066 puede servirnos como introducción al tema<sup>1</sup>. La miniatura narra la historia de los tres compañeros de Daniel que se negaron a adorar a la imagen de culto del rey Nabucodonosor. Su negación era peligrosa porque el rey había dictaminado públicamente: «Y aquel que no se postre y adore, será inmediatamente arrojado a un horno de fuego abrasador» (Daniel 3, 6). Precisamente eso fue lo que sucedió, pero aquellos tres perseverantes gustos fueron salvados por el ángel del Señor.

En vista de este estado de cosas resulta sorprendente el modo en que esta miniatura actualiza la imagen de culto descrita por Daniel. Si allí se hablaba de una estatua de oro, el iluminador muestra aquí la abyecta imagen en la forma de un retrato contemporáneo del emperador, que, en tanto que imagen sobre tabla, cuelga de un gancho en la pared.

### 6.1 La veneración de la imagen del emperador

Es difícil saber actualmente si el monje que realizó la ilustración sólo pretendía dotar a la historia bíblica de los tres hebreos de un detalle sugestivo, o si en realidad estaba haciendo una alusión polémica. En cualquier caso, parece obvio que daba por sentado que iconos del emperador de ese tipo le resultaban conocidos a quien lo iba a contemplar, es decir, que todavía estaban en uso. Por aquel entonces, el emperador mismo era objeto de veneración ritual: en las recepciones oficiales permanecía como

<sup>1</sup> Sobre el Salterio de Teodoro de la National Library de Londres, cod. add. 19352, que se realizó en el año 1066 en el monasterio constantinopolitano de San Juan de Studion, véase Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, París, 1970, pp. 104 s., il. 318 [sobre nuestra en fol. 202]. Cfr. también I. Spatharakis, *Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, Leiden, 1981, núm. 80.



un icono inmutable sobre el trono, que era descubierto y oculto con una cortina según reglas bien definidas, mientras los demás se prosternaban ante él<sup>2</sup>. En el ceremonial del triunfo militar, la prosternación expresa sumisión a la «estatua vivientes», como muestra la miniatura de un salterio del emperador Basilio II (976-1025) en Venecia<sup>3</sup>.

La veneración de la imagen del emperador en la Edad Media no es segura, aunque las tablas y frescos de esta época conservados o de los que tenemos noticia son las únicas imágenes de mortales que se presentan al observador frontalmente, exhortando con ello al culto, como sus predecesores paganos. Sirvan de ejemplo un mosaico del emperador Alejandro del año 913 en la iglesia de Santa Sofía, que se asemeja llamativamente a la tabla pintada del emperador de la historia hebrea mencionada más arriba, así como dos grandes tondos de piedra que actualmente se encuentran en Venecia y en la colección de Dumbarton Oaks<sup>4</sup> (fig. 52). Antaño, los relieves estaban insertos en un muro exterior. Una fuente sobre la historia de la ciudad de Constantinopla del siglo VIII informa acerca de una representación pintada. Los pintores, según esa fuente, admiraban en las termas de Zeuxipo una «Estela de colores» que representaba al emperador Filípico (711-713)<sup>5</sup>. El concepto de «Estela» nos recuerda que la imagen pintada tenía la misma función que la antigua estatua Honorífica.

En el siglo VIII se justifica expresamente la controvertida veneración de la imagen de Cristo con una veneración que nadie discutía: la de la imagen del emperador. En el Concilio de Nicea (787), que trató cuestiones de esta índole, se dice al respecto: «Cuando la población acude con velas e incienso al encuentro de las imágenes coronadas y los iconos del emperador que se envían a las ciudades y territorios, no lo ha-

<sup>2</sup> O. Treitinger; *op. cit.*, pp. 49 ss. El trabajo más importante sobre la iconografía imperial sigue siendo a. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, París, 1936, *passim*. Cfr. también el ejemplar con imágenes de S. Lampros, *Leukōma byzantinōn autokratōrōn*, Atenas, 1930. Una de las fuentes principales sobre las ceremonias en la sala del trono es el informe de Luitprando de Cremona, del siglo X.

<sup>3</sup> Sobre este manuscrito, cod. gr. 17 de la Biblioteca Marciana de Venecia, cfr. D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, Múnich, 1959, lám. XI; A. Cudler, «A Psalter of Basil, II», *Arte Veneta* 30 (1976), pp. 9 ss.; *ibidem* 31 (1978), pp. 9 ss. Cfr. también A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, cit., pp. 86 s., láms. 23, 1; A. Cudler, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, París, 1984, núm. 58, il. 442; I. Spatharakis, *op. cit.*, núm. 43.

<sup>4</sup> Sobre el mosaico del emperador Alejandro, véase C. A. Mango, «Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul», *Dumbarton Oaks Studies* 8 (1962), pp. 32, 46 s., il. 50; P. A. Underwood y E. Hawkins, en *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961), pp. 187 ss. Sobre los tondos de piedra, *Dumbarton Oaks. Handbook of the Byzantine Collection*, Washington, 1967, núm. 49 [diámetro 89, 5 cm, Inv. 37.23 Dumbarton Oaks]; A. Grabar (como cap. 10, nota 8), p. 12.

<sup>5</sup> La fuente, la *Parastaseis Syntomoi Chronikai*, en primer lugar en T. Preger, *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I, Leipzig, 1901, p. 71, núm. 82. Cfr. H. Beltz, *Das illuminierte Buch in der spät-byzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, p. 80; A. Cameron y J. Herrin, *Constantinople in the Early 8th Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai*, Leiden, 1984, p. 161, núm. 82. Cfr. también la descripción de los mosaicos de Basilio I (posteriores a 867) en el área del gran palacio denominada «Kainourgion» en Theofanes Continuatus (C. Porphyrogenetus, *De Basilio Macedone* núm. 89, III, Bonn, pp. 322 ss.). En el siglo XI aparece el epigrama de Joannes Mauropus en una imagen que representa la coronación de Constantino IX Monomaco y de la emperatriz, según una fórmula también conocida en marfil: también C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 221.

cen para honrar la tabla pintada a la encaústica, sino al emperador mismo»<sup>6</sup>. No obstante, se trataba ya de la referencia a unas prácticas antiguas.

En los comienzos del icono, el culto estatal a la imagen del emperador sí está bien documentado. Los cristianos se encontraron con él como una causa de posibles conflictos cuando su religión se convirtió en religión del Estado. Sin embargo, lo que se habían negado a hacer con el emperador divinizado de los paganos, se lo concedieron dócilmente al representante estatal cristiano. Las formas del ceremonial del emperador en el Imperio romano cristiano procedían de la época de Diocleciano, es decir, de finales del siglo III<sup>7</sup>. El gran reformador había introducido un cambio radical en el derecho de imagen imperial estableciendo unas sólidas normas fundamentales que permanecieron vigentes durante los siguientes siglos. Un rechazo de este derecho de imagen hubiera significado, por tanto, infringir la ley fundamental.

La imagen del emperador, también durante los siglos cristianos de la Antigüedad, consistía por lo común en estatuas colocadas en plazas públicas. Eran la continuación de un género monumental de la época pagana. En el siglo V, Filostorgio describe el culto a la estatua de Constantino situada sobre una columna en el Foro de Constantinopla, que continuaba el género bajo un nuevo signo. Del siglo V se ha conservado una gigantesca estatua de bronce de un emperador que ha ido a parar a Barletta, en el sur de Italia<sup>8</sup>. El emperador, con la armadura de un general, sostenía en su derecha una cruz monumental como símbolo de la victoria prometida por el cielo y como estandarte de aquel de quien, en su calidad de *basileus*, era su vicario en la tierra. En el marfil de Probo, la figura de un emperador similar sostiene un estandarte con la inscripción: «En el nombre de Jesucristo vencerás siempre»<sup>9</sup>.

La estatua del emperador puede parecer que ocupa un lugar destacado, pero en la época no era ni mucho menos su única forma de representación. En el texto citado de Nicea se habla también de imágenes sobre tabla que el emperador enviaba a las provincias del Imperio como símbolos legales de su presencia. Estas imágenes tenían la doble ventaja de ser transportables y no recordar directamente a imágenes de culto pa-

<sup>6</sup> H. Kruse, *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Paderborn, 1934, pp. 33 ss. [según Mansi 12, 1013: Teodosio de Amorium en la primera sesión; también con paralelismos]. Cfr. también más abajo lo expuesto en nota 18 respecto al clipeo.

<sup>7</sup> Sobre la imagen y el culto al emperador cfr. sobre todo H. Kruse, *op. cit.*, pp. 23 ss., 79 ss.; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, cit.; O. Treitinger; *op. cit.*; A. Wlosok, *Römischer Kaiser Kult*, Darmstadt, 1978; T. Pekary, *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin, 1985, pp. 143 ss. Sobre las reformas de Diocleciano, A. Alföldy, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*, Darmstadt, 1970. Sobre las funciones de la imagen del emperador, también J. P. Rollin, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*, Bonn, 1979, pp. 117 ss.

<sup>8</sup> Sobre el Coloso de Barletta, R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts*, Berlin, 1933, pp. 219 ss., con lám. 116; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, Múnich, 1958, lám. 69; A. Grabar, *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, Londres, 1966, lám. 247; cat. K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 23; Theodor Kraus (ed.), *Das Römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte 2)*, Berlin, 1967, núm. 331. Sobre Filostorgio (ed. por J. Bidez, Leipzig, 1913, p. 28, núm. 17), E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., p. 92.

<sup>9</sup> Sobre el díptico de Probo, R. Delbrueck, *op. cit.*, núm. 1; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Maguncia, 1952, núm. 1.



gan. En un documento del siglo V, la *Notitia Dignitatum*, tenemos la oportunidad de conocer un ejemplo<sup>10</sup> (fig. 53). En ella se ilustran los grados de servicio de los distintos funcionarios con la correspondiente insignia. El folio del prefecto del pretorio muestra una efigie del emperador que le fue concedida como atributo de su rango. La imagen se halla expuesta en la dependencia oficial entre velas encendidas como símbolo de que el funcionario ejerce la jurisdicción en nombre del emperador. Además, aparece una vez más el retrato sobre un soporte, tal como también lo representa un marfil del prefecto romano Probianus<sup>11</sup>. La autoridad oficial se halla representada por el emperador en la imagen, especialmente en los actos legales y en las audiencias y asuntos judiciales. Otra forma de exposición de la imagen del emperador la encontramos en un evangelario del siglo VI en Rossano<sup>12</sup>. En el interrogatorio de Jesús, el próconsul romano Pilato ocupa el trono entre dos soportes con las representaciones de los dos emperadores. Su imagen no era simplemente un símbolo de autoridad, sino también objeto de honra cultural.

## 6.2 Persona y derecho de imagen del emperador

En el culto a la imagen del emperador se situaban a un mismo nivel la persona y su efigie. Esta costumbre condujo a que la imagen recibiera casi todas las honras y derechos que correspondían al emperador mismo. El rango jurídico estatal del emperador se trasladaba también a su efigie. La elección de dicha efigie como forma de su representación en las provincias sólo podía ser útil si la autoridad de la imagen estaba establecida legalmente con claridad. La posición de la imagen del emperador se caracterizaba por dos costumbres importantes: 1) la ostensión en el inicio de un reinado, que tenía la intención de que los súbditos reconocieran mediante la exposición de su imagen la asunción del poder por parte del nuevo emperador; 2) la eliminación violenta de la imagen, signo de levantamiento o de defección, en ocasiones también como parte de la *damnatio memoriae*. Un ejemplo conservado de esta supersión de la imagen es un retrato de familia del emperador Septimio Severo, actualmente en Berlín, datado hacia el año 200<sup>13</sup> (fig. 54), que documenta el importante tipo de la *imago imperialis*

<sup>10</sup> Sobre la *Notitia Dignitatum*, conservada en copias medievales, H. Omont, *Notitia dignitatum Imperii Romanii*, París, 1911; R. Grigg, «Portrait-bearing Codicils in the Illustrations of the N. D.», *Journal of Roman Studies* 69 (1979), pp. 107 ss.; I. Maier, «The Barberinus and Munich Codices of the N. D.», *Latomus* 27 (1968), pp. 96 ss.; P. C. Berger, *The Insignia of the N. D.*, Nueva York, 1981, pp. 27 ss. Aquí reproducida según el ejemplar de la Staatsbibliothek de Múnich, Clm. 10291, fol. 178.

<sup>11</sup> H. Kruse, *op. cit.*, pp. 79 ss.; J. P. Rollin, *op. cit.*, pp. 141 ss. Sobre el diptico de Probianus en Berlín, R. Delbrück, *op. cit.*, núm. 65; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., núm. 62.

<sup>12</sup> Sobre el Codex Purpuronus Rossanensis, véase el catálogo K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 443; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, cit., il. 239; A. Grabau, *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, cit., il. 232; así como la edición facsimil *Codex Purpureus Rossanensis (Codices Selectis LXXXI)*, Graz, 1985.

<sup>13</sup> Sobre el retrato de familia de Septimio Severo en Berlín (inv. 31329), K. A. Neugebauer, en *Die Antike* 12 (1936), p. 156. Sobre la *damnatio*, T. Pekary, *op. cit.*, pp. 134 ss.

como cípeo. Uno de los dos hijos, Geta, había caído víctima de la *damnatio memoriae* al llegar al gobierno su hermano Caracalla. El decreto para la eliminación de todas las imágenes de Geta también tuvo efecto en el retrato familiar. Su rostro fue borrado y cubierto con una masa maloliente.

Helmut Kruse y Thomas Pekary han estudiado cuidadosamente la imagen del emperador y del derecho de imagen<sup>14</sup>. A continuación voy a recapitular los principales resultados de sus trabajos. Si en un primer momento la exaltación de la imagen había sido llevada a cabo por los súbditos, a partir de Diocleciano el emperador tomó las riendas de la iniciativa enviándola a las provincias. El ceremonial que se ofrecía a la imagen acrecentaba su aura, al mismo tiempo que ponía a prueba la lealtad de los súbditos. La imagen era enviada para que se prestase juramento de lealtad al nuevo emperador, un procedimiento que podría recibir el nombre de «proclamación de la imagen». Un ceremonial bizantino nos ofrece un ejemplo en la miniatura con la recepción en Constantinopla en el año 467 del retrato laureado del emperador occidental Antemio<sup>15</sup>. Aceptar el retrato significaba aceptar al emperador romano de Occidente como co-emperador, lo cual suponía la exposición conjunta de la imagen en el Imperio.

El envío de la imagen tenía como objetivo la prosternación de la población. Un rechazo de la imagen o un recibimiento incorrecto hubieran significado una ofensa a la majestad imperial. Como el propio soberano, la imagen debía ser recibida oficialmente varios kilómetros antes de llegar a la ciudad. A la recepción seguía un acto que también incluía una ceremonia con la imagen. Las aclamaciones del pueblo y de las autoridades formaban siempre parte de él; incluía una fórmula ritual en la que se alternaban los parabienes al emperador con la invocación a Dios. Conocemos descripciones de estos recibimientos en Roma, donde los iconos bizantinos del emperador eran expuestos en el oratorio de Cesáreo en el Palatino, rodeados de velas e incienso<sup>16</sup>.

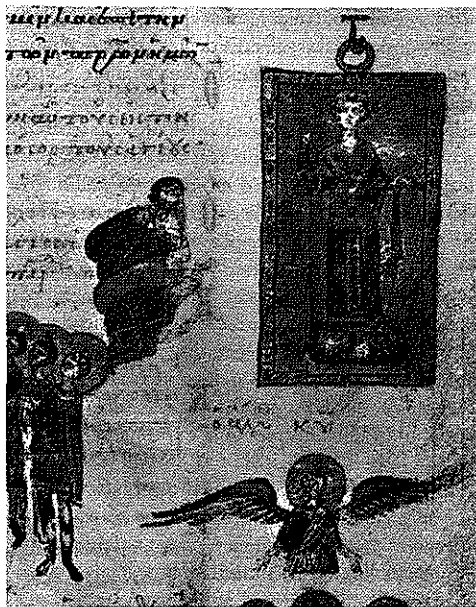
También en Roma el icono cristiano se convierte rápidamente en objeto de ritos muy elaborados, que proceden claramente de los practicados con el icono del emperador. En Constantinopla debió de desarrollarse con anterioridad el mismo proceso. Ya en el siglo VI se documenta el culto estatal al icono del Cristo conocido con el nombre de Camuliana, que en sus formas constituía un claro préstamo del culto a la imagen imperial. Por aquel entonces los iconos del emperador y de Cristo se veneraban casi con las mismas formas culturales, en ocasiones incluso uno junto al otro (véase cap. 4.1).

El culto a una imagen con carácter estatal mejor documentado nos lo ofrece el antiguo icono del Salvador del Sancta Sanctorum de Letrán (fig. 55) (véase cap. 4.4). El revestimiento metálico del icono tenía una pequeña puerta de doble hoja que se abría

<sup>14</sup> Cfr. nota 7. Sobre la imagen y el derecho de imagen, T. Pekary, *op. cit.*, pp. 116 ss., 143 ss.

<sup>15</sup> Cita en el Libro de Ceremonias I, 87 (J. J. Reiske [ed.], *Constantinus VII Porphyrogenetos. De ceremoniis aulae byzantinae [Corpus scriptorum historiae byzantinae IX 1 2]*, Bonn, 1829, pp. 395 s.). Cfr. H. Kruse, *op. cit.*, p. 29; S. C. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981, pp. 67 ss.; T. Pekary, *op. cit.*

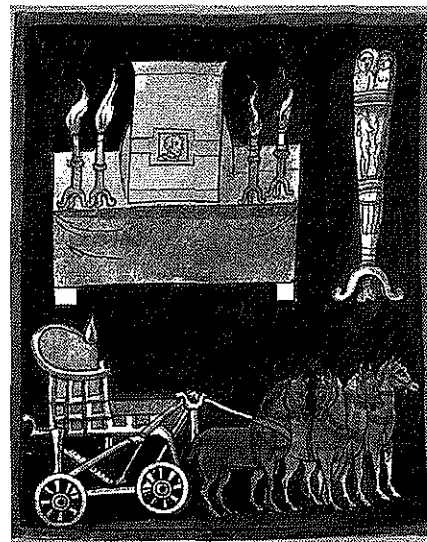
<sup>16</sup> H. Kruse, *op. cit.*, pp. 31 s., 46. Gregorio I Magno (590-604) ilustra el recibimiento de los iconos de la pareja imperial (Focas y Leoncia) en Roma, primero en la basílica de Letrán y después en el Palatino.



51. Londres. Cod. Addit. 19352, fol. 202. Los tres jóvenes ante Nabuconosor en una miniatura bizantina, siglo XI.



52. Washington, Dumbarton Oaks. Relieve de un emperador bizantino, siglo XI.



53. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek. Clm. 10291, fol. 178. Honra de la imagen del emperador en la Notitia Dignitatum.



54. Berlín, Staatliche Museum-Preussischer Kulturbesitz. Imagen de familia del emperador Septimio Severo.



55. Roma, Letrán. Puerta con veneración de una imagen. Detalle de la fig. 18.

cuando se quería besar los pies o proceder a su lavado. En el siglo XIV estas puertas fueron sustituidas por unas nuevas. El nuevo cierre tiene representaciones del busto del Salvador, que aparece expuesto entre velas en el altar de la capilla papal y es objeto de veneración por parte de una hermandad. La analogía con la exposición del icono del emperador en la imagen tardorromana de la *Notitia Dignitatum* habla por sí sola. Dadas las circunstancias, son comprensibles los escrúpulos de aquellos clérigos norteafricanos que esperaban a los enviados oficiales que traían la imagen del emperador para la consagración de una iglesia que había sido construida con dinero imperial, pues temían que los funcionarios pudieran colocar en el altar la *imago imperialis* poniéndoles en una situación muy comprometida, al no diferenciar entre el espacio eclesiástico y las dependencias oficiales<sup>17</sup>.

En la forma, las imágenes laureadas del emperador se asemejaban con bastante claridad a los escudos con efigie que tenían cierta importancia en el ámbito militar. La corona de laurel, que explica por qué las imágenes del emperador recibieron el nombre de *Laurata*, en dichos escudos ya era signo de identidad de la imagen oficial. En el uso militar, el escudo con efigie (*clipeus*) se fijaba a la enseña o estandarte<sup>18</sup>. En un relieve trajaneo del Arco de Constantino el *imaginifer* toma parte en la batalla con las imágenes del emperador sujetas al estandarte. En un arco triunfal de Leptis Magna, en el norte de África, un militar de alto rango lleva colgada al cuello la imagen del emperador en forma de *bullia*<sup>19</sup>. Para las tropas, la imagen del emperador desempeñaba una función política cuando había un cambio de gobierno. Por lo demás, ejercía su función en combinación con el estandarte táctico, el *signum*. La imagen del estandarte servía fundamentalmente para representar al emperador ante las tropas. La rapidez de su elaboración predestinó los medallones de metal como medio para la exaltación de la imagen del nuevo soberano. Tras todo lo expuesto, no deja de ser significativo que también la imagen de Cristo fuera llevada al campo de batalla poco después de que hiciera su entrada en el derecho civil de imagen, lo cual permite concluir que se dieron conexiones con el derecho militar de imagen del emperador. Si hasta entonces ésta había desfilado a la cabeza de las tropas, ahora se hacía lo mismo con la de Cristo.

<sup>17</sup> H. Kruse, *op. cit.*, pp. 103 ss. Se trataba de imágenes de codicilo del emperador Constante II.

<sup>18</sup> H. Kruse, *op. cit.*, pp. 47 s. Sobre el clipeo en general, la *imago clipeata*, véase sobre todo J. Bolten, *Die imago clipeata. Ein Beitrag zur Porträt- und Typengeschichte*, Paderborn, 1937, pp. 9 ss., 14 ss.; H. Blanck, «Porträt-Gemälde als Ehrendenkmal», *Bonner Jahrbücher* 168 (1968), pp. 1 ss.; cfr. también *Reallexikon der Byzantinischen Kunst [Imago clipeata]*, A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, t. I, París, 1968, pp. 208 ss. [«Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie», 1951], pp. 607 ss. [«Imago clipeata», 1957]; R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*, Bonn, 1969.

<sup>19</sup> H. Kruse, *op. cit.*, pp. 16 s., 51 ss.; J. P. Rollin, *op. cit.*, pp. 123 ss. [sobre el relieve trajaneo del Arco de Constantino]. Sobre el arco triunfal de Septimio Severo en Leptis Magna y el relieve con este motivo: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, t. III, cit., lám. 29a; J. B. Ward Perkins, «The Arch of Septimius Severus at Leptis Magna», *Archaeology* 4 (1951), pp. 226 ss.; A. Birley, *Septimius Severus. The African Emperor*, 1972, pp. 88 s., con il. 6.

### 6.3 Estandarte y cruz como soportes de la imagen

En este contexto se explica la práctica que consistía en fijar en la cruz un clipeo con la efigie de Cristo. Como estandarte triunfal, la cruz no portaba al principio ninguna imagen. Sin embargo, antes de que se asentara la costumbre de poner la figura de Cristo en ella, como crucifijo, se había convertido en uso fijar en su extremo superior el mencionado clipeo con su efigie, que lo mostraba como soberano y como Dios. Esta costumbre se halla documentada en Tierra Santa, y de esta misma forma puede uno hacerse una idea de cómo era la monumental cruz gemada que había en el recinto del Santo Sepulcro, en el Gólgota (fig. 57). Recuerdos que se llevaban los peregrinos de Tierra Santa y un mosaico romano del siglo VII (fig. 56) coinciden en representar el monumento de esta manera<sup>20</sup>. Los clipeos con lengüeta documentan esta utilización de la imagen de Cristo. No es casualidad que los testimonios más antiguos daten de la época en la que aparecen las primeras noticias sobre el culto civil y militar a los iconos de Cristo, es decir, de finales del siglo VI. El documento más importante es un escudo de madera pintado procedente de Egipto, actualmente en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Maguncia<sup>21</sup> (fig. 58).

El *signum* del Dios Cristo, bajo el que Constantino logró su victoria, también se colocó en su estandarte imperial, el *labarum*<sup>22</sup>. Como se sabe, la decisión de Constantino de probar suerte con el Dios Cristo se explicaba con una visión que había tenido el emperador la víspera de la batalla decisiva. En ella se le sucedió la interpretación del signo (*signum*) que vio en el cielo: «Con este signo vencerás» (*In hoc signo victor eris*)<sup>23</sup>. Quizá fuera éste el motivo por el que se fijó en su estandarte el clipeo de Cristo sobre las efigies del emperador. Pero aún no tenía retrato, sino las

<sup>20</sup> Sobre las ampollas o *enkolpiones* de Tierra Santa, con las representaciones correspondientes, A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, cit.; C. Metzger, *Les ampoules à encolie du Musée du Louvre*, cit. Una pieza importante que aparece reproducida en esta obra es la pequeña ampolla de plomo de Dumbarton Oaks (K. Weitzmann [ed.], *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 524; M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1962 [1965], núm. 87, lám. 48). Cfr. también una cruz gemada con el motivo y una guardia de la cruz en el Kunsthistorisches Museum de Viena (K. Weitzmann [ed.], *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 525; G. Beck y D. Stutzinger [ed.], *Spätantike und frühes Christentum*, cit., núm. 174), así como un relieve de piedra que fue encontrado en la basílica de San Demetrio de Tesalónica (publicado en *Ergon hetaireias archaiologikēs* 34 [1959], il. 33). Para reconstruir la situación de Jerusalén son de especial relevancia los mosaicos del absidiolo del siglo VII de la iglesia romana de San Esteban Rotondo en el monte Celio: C. Ihm, *Die Programme der christlichen Absismalerei vom 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960, pp. 143 s., núm. IX, lám. 221, 2. El mosaico data del papado de Teodoro I (642-649). Sobre este tema, de manera general, véase R. Grigg, «The Cross and Bustimages», *Byzantinische Zeitschrift* (1979), pp. 16 ss.

<sup>21</sup> Sobre este clipeo de Maguncia, que fue adquirido en El Cairo en 1927 (diámetro 8,5 cm), J. G. von Sacken, *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*, Leipzig y Berlín, 1930, pp. 50 s., il. 149. Un tondo similar, pero del centro de una cruz del tesoro de Antioquía, M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium*, catálogo, Baltimore, 1986, núm. 42.

<sup>22</sup> Sobre el *labarum*, véase H. Kruse, *op. cit.*, pp. 68 ss.; R. Eggler, *Das Labarum. Die Kaiserstandarte der Spätantike* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Pbil.-hist Klasse 234, disertación 1), Viena, 1960.

<sup>23</sup> Sobre la visión de la cruz, T. D. Barnes, *Constantine and Eusebius*, Cambridge (Mass.), 1981, pp. 42 s., 48 ss. [con bibliografía].



56. Roma, San Esteban Rotondo. Mosaico con la cruz del Gólgota, siglo VII.



57. Washington, Dumbarton Oaks. Ampolla de plomo con la cruz del Gólgota, siglo VII.



58. Maguncia, Instituto de Historia del Arte. Imagen de una cruz procedente de Egipto.

letras griegas ji (X) y ro (P) o la cruz. Al integrarse ambas surge el cristograma o crismón. Constantino tomaba así el testigo de la tradición emblemática del estandarte. Junto al nuevo signo, que se exhibía a la cabeza de todas las tropas, los clipeos con la efigie imperial podían permanecer en su lugar de siempre y con su función de siempre<sup>24</sup>.

Dos siglos más tarde tenemos noticias de la inclusión de las imágenes de Cristo en el culto civil y militar de la *imago imperialis*. Al parecer, esta coexistencia condujo a una crisis, de la que sólo podemos hacernos una idea a grandes rasgos: tuvieron que pasar otros dos siglos para que el emperador y la Iglesia se enfrentaran como enemigos en la querrela iconoclasta. La *imago Christi* (figs. 58 y 59) aparece en primer lugar como clipeo, es decir, en la forma en que acostumbramos a ver la convención iconográfica más importante de la imagen del emperador. La cruz ya se hallaba asociada de diversas maneras con el triunfo imperial en el campo de batalla. Servía como estandarte y como trofeo. El clipeo de Cristo en este estandarte despierta indefectiblemente la asociación con la efigie del emperador. Cristo aparece en la cruz, en primer lugar, como general en jefe del ejército imperial, no como crucificado.

Esta temprana asociación de los iconos del emperador y de Cristo parece haber otorgado durante largo tiempo un carácter de especial oficialidad al tondo que ambos utilizaban, y así lo corroboran documentos de la Edad Media. En un salterio iluminado del siglo IX en Moscú, en cuyo frontispicio aparece esta modalidad de la efigie de Cristo por encima de la figura de David, los iconoclastas son representados repintando un icono de Cristo en forma de tondo (fig. 88) (véase p. 177). En un menologio imperial del siglo X aparece la emperatriz Teodora, que en 843 introdujo de nuevo el culto a las imágenes, con un tondo de Cristo en la mano<sup>25</sup>. Los testimonios se remontan más allá de la querrela iconoclasta. En la decoración pictórica griega de la pequeña iglesia de Castelseprio, cerca de Milán, que probablemente se hizo en el siglo VIII durante el mencionado conflicto en Oriente, el ábside está presidido por un Pantocrátor dentro que un medallón, que constituye la cita de un icono<sup>26</sup>. Por su parte, el ciclo de la infancia allí ilustrado es, por así decirlo, un comentario pictórico sobre la realidad de la vida histórica de Cristo que acredita el retrato como verdadero retrato, aunque se encuentre representado —a causa de su naturaleza divina— al modo sacro de las imágenes del emperador y de los dioses.

La *imago clipeata* no sólo estaba a disposición del emperador; también era una imagen honorífica de personas célebres que era consagrada públicamente. En tanto que efigie del difunto, expresaba su apoteosis. Tenía un aura sagrada; por eso estaba especialmente predestinada para el emperador. El emperador consagrado tenía derecho a

<sup>24</sup> Al respecto, con detalle, H. Kruse, *op. cit.*, pp. 64 ss.

<sup>25</sup> Sobre esta miniatura del Menologio de Basilio II (976-1025), Cod. Vat. gr. 1613, p. 392, cfr. la edición «Il menologio di Basilio II., Cod. Vat. gr. 1613», *Codices e Vaticanis selecti* VIII, Turín, 1907, repr. 392; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., il. 53. Sobre el Codex, I. Spatharakis, *op. cit.*, núm. 35.

<sup>26</sup> Sobre Castelseprio, cfr. K. Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951. Sobre el motivo del clipeo, G. P. Bognetti et al., *S. Maria di Castelseprio. Guida*, Vicenza, 1974, il. 26. Sobre la datación, véase H. Belting (como cap. 5, nota 31), pp. 121 s.

la veneración de su *imago clipeata*, que era mostrada en los triunfos. En un pequeño arco levantado en honor del emperador Galerio (305-311), procedente de su palacio de Tesalónica (fig. 59), una de estas imágenes muestra el culto a la imagen honorífica por un persa vencido, y una fuente del siglo III corrobora el acto oficial de un culto a una imagen de este tipo: «Por decisión unánime del senado, se colocó en la curia un clipeo dorado dedicado al emperador Claudio el Gótico [268-270], que aún puede contemplarse y muestra su imagen de busto»<sup>27</sup>.

#### 6.4 La imagen de Cristo en la iconografía estatal

Ha llegado momento de plantear la pregunta acerca de la introducción de la imagen de Cristo en la iconografía estatal. Los primeros documentos son dípticos consulares del año 540, y es poco probable que hubiera otros casos con mucha anterioridad. Desde Constantinopla, el cónsul anual enviaba el díptico como regalo oficial a personas importantes, cuando tomaba posesión del cargo el primer día de enero. La doble tabla plegable de marfil con la efigie del representante estatal lleva, pues, el sello de la ideología del Estado, y todas las transformaciones que tenían lugar en su programa iconográfico son, en cierto modo, comunicaciones oficiales<sup>28</sup>.

Por aquel entonces, el cónsul no era más que una marioneta en manos del emperador. No obstante, aún disfrutaba de ciertos derechos de representación tales como la inauguración de los juegos del circo. De acuerdo con la antigua divisa *panem et circenses*, reparte pan o, mejor, dinero. En un marfil conservado en París, Anastasio I (517) está sentado en la *sella curulis* dominando la arena<sup>29</sup> (fig. 60). Con el *mappa* en la mano derecha, da la señal para el comienzo de los juegos. El poder imperial está presente en el cetro con el águila, que entre las alas porta el clipeo imperial al antiguo estilo de la apoteosis. Pero la presencia del emperador es aún más importante en las efigies de los tondos del margen superior.

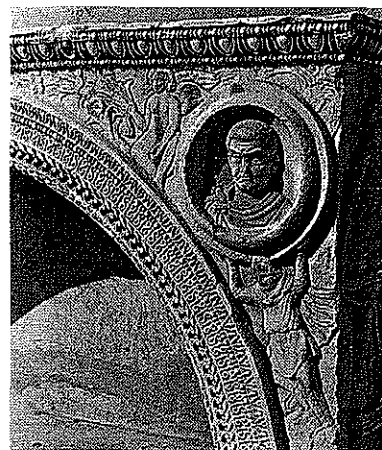
Sobre el cónsul aparece el clipeo del emperador de igual nombre entre otros dos tondos coronados por genios, uno de los cuales muestra la imagen de una emperatriz. En un marfil de Liverpool, del cónsul Clementino (513), los clipeos del emperador Anastasio I y de su esposa flanquean la cruz de Cristo, sostén de la autoridad imperial e instrumento de su victoria<sup>30</sup>. Los emperadores vencen con esta cruz. Desde el siglo IV

<sup>27</sup> Sobre esta información de Trebelio Pollo en la «Historia Augusta», véase J. Bolten, *op. cit.*, pp. 15 ss. Sobre la apoteosis, H. P. L'Orange, *Likeness and Icon*, Odense, 1973, pp. 325 ss. Sobre el pequeño arco dedicado a Galerio, véase R. Calza, «Iconografía Romana imperiale da Carausio a Galerio», *Quaderni e guide di archeologia III* (1972), pp. 141 s., núm. 53, lám. 36; R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Roma, 1970, p. 306, il. 283 [ed. cast.: *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, Aguilar].

<sup>28</sup> Al respecto, con mucho detalle, R. Delbrueck, *op. cit.*, *passim*.

<sup>29</sup> R. Delbrueck, *op. cit.*, núm. 21; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., núm. 21; cat. K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 88; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, cit., il. 220.

<sup>30</sup> R. Delbrueck, *op. cit.*, núm. 16; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., núm. 15; cat. K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 48.



59. Tesalónica, Museo Arqueológico. Arco en honor de Galerio, 305-311.

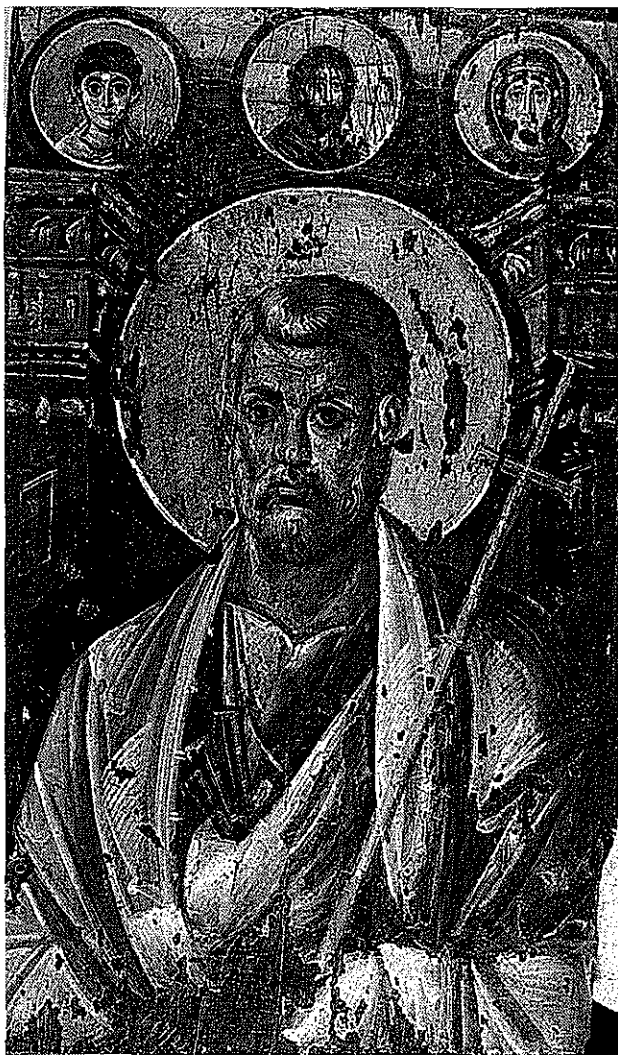


60. París, Cabinet des Médailles. Marfil del cónsul Anastasio I, 517.



61. Berlín, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz. Marfil del cónsul Justino, detalle, 540.





62. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de san Pedro, siglo VI.



63. Antigüamente en Bawit (Egipto). Fresco de la capilla 28 del monasterio de Apolonio, siglo VII.



64. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la Virgen con el niño de Cristo, siglo VII.

poco cambió. El Dios Cristo está representado entre las efigies imperiales en el símbolo de la cruz.

Por este motivo, es muy significativo que en el díptico del cónsul Justino (540), conservado en Berlín (fig. 61), la cruz sea reemplazada por un clipeo con la efigie de Cristo<sup>31</sup>. Por lo demás, se mantiene la fórmula del díptico de Clementino, con los *putti* repartiendo dinero. La transformación decisiva se efectúa en la zona de los clipeos imperiales. En lugar de un símbolo, lo que aparece entre los emperadores es otra efigie que se encuentra a su mismo nivel. Y cuya posición central le otorga mayor rango. Enseguida surge una analogía inevitable, o mejor dicho, una referencia recíproca entre la efigie de la persona divina y la de la persona imperial. El ojo contemporáneo era sensible ante este manifiesto en imágenes. Hay que tener en cuenta lo siguiente: las dos imágenes imperiales eran objetos de culto muy apreciados de las que circulaban muchos ejemplares y que protagonizaban numerosos ritos. La imagen de Cristo se situaba ahora a un mismo nivel. En consecuencia, tiene que haber existido realmente. El carácter jurídico de las imágenes de los emperadores se hubiera debilitado si entre ellas sólo se hubiera colocado una imagen simbólica sin valor de culto. Así pues, el clipeo central reproduce un icono de Cristo, cuya posición jurídica y cultural era análoga. Es casi impensable que, tan pronto como se le dio entrada, se negara a un icono de Dios las formas de culto recibidas por el icono del emperador. Las fuentes literarias del siglo VI nos ofrecen numerosos testimonios de la existencia de imágenes de culto de Cristo.

A partir de aquí se nos ofrece la posibilidad de entender algunos iconos tempranos como fórmulas iconográficas. Incluyen la efigie de Cristo, pero como una glosa que, al igual que la del emperador en los dípticos consulares, se sitúa en un nivel de mayor rango que los santos. El cambio de convención también es interesante desde esta perspectiva. El clipeo sacro junto al retrato normal otorga una categoría mayor. Tuvo que haber razones para que se escogiera precisamente esta forma para la imagen de Cristo. Quizá se hacía incluso referencia a un determinado ejemplar, como en el icono de los santos Sergio y Baco en Kiev, en el que probablemente se cita la imagen milagrosa de Camuliana (fig. 4 c).

También el icono temprano de Juan (46,8 x 25,1 cm) conservado en Kiev (fig. 85) se inscribe en este contexto<sup>32</sup>. En él aparece representado el precursor y heraldo de Cristo, san Juan Bautista. Con la mano derecha señala un clipeo con la imagen de Jesús, de quien el texto de una filacteria dice: «Mirad al Cordero de Dios que quita el pecado del mundo». El profeta anuncia al Mesías en una nueva era. La efigie del hombre Dios tiene mayor rango que su imagen, como también sucede con el contexto teológico

<sup>31</sup> Berlín, Staatlich Museen der, sección dedicada al Paleocristiano y Bizancio: R. Delbrueck, *op. cit.*, núm. 34; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., núm. 33; cat. K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 51.

<sup>32</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B 11, lám. 57. Sobre este icono procedente del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, datado en los siglos V-VI, cfr. también H. Belting y G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas*, Wiesbaden, 1979, il. 53; catálogo K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 51.

en el que se inscribe el santo. En una segunda efigie se evoca la idea de la Deesis al introducir a María. San Juan Bautista también aparece en calidad de intercesor. Este deseo de presentar al Bautista como intercesor está en el origen de nuestro icono, que se sirve de una fórmula iconográfica que permitía expresar contenidos complejos mediante una colocación por grados de las efigies.

Algo parecido se puede afirmar del icono temprano de san Pedro (92,8 x 53,1 cm) del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 62), que puede datarse en el siglo VI<sup>33</sup>. En este caso, la analogía con el díptico de Justino es aún más clara en la parte superior de la imagen, donde toma el marfil aparecen tres clipeos y Cristo ocupa el lugar central. Cabe preguntarse si, en el icono, los clipeos no serían de orden secundario, esto es, tomados de documentos estatales. En su nuevo contexto, flotando sobre el nicho semicircular, la composición resulta menos auténtica. El icono contiene una efigie de Pedro que, con las llaves de su poder apostólico y la cruz de su martirio a modo de insignias, se presenta al espectador investido de un cargo oficial delante de nicho de representación. El vicario de Cristo se acoge al soberano divino. El clipeo se asemeja a la legitimación del funcionario estatal que «administra» la efigie del soberano. Los clipeos laterales, que en el díptico representan a la pareja imperial, aquí se han puesto a disposición de la madre de Dios y del apóstol Juan (?). Los que estuvieron al pie de la cruz se asocian, por tanto, al Dios hombre exaltado en la cruz. Resulta decisiva la correspondencia con la fórmula iconográfica de la efigie consular, que redonda en un mayor número de figuras en la convención de la efigie sagrada que no restringen el carácter de la tabla, sino que enriquecen su contenido.

Los clipeos de los personajes celestiales resaltan sobre el fondo azul mediante el color dorado, que comparten con el nimbo de la figura principal. Así se muestran «bañados en una nueva luz». Su ubicación está bien diferenciada de la figura principal. En realidad, la diferenciación constituye seguramente el sentido de esta diferenciación entre las efigies. En la concepción misma de la imagen se pone de manifiesto otra diferencia también marcada. Los medallones de apoteosis responden al postulado de idealidad intemporal. El rostro de Pedro, con el detalle realista del color vivo de su tez, responde, por su parte, al postulado de la imagen conmemorativa de un individuo cuya realidad podía ser constatada en su sepulcro. Efigie funeraria e imagen de los dioses (como también cabe entender la imagen del emperador divinizado), como modelos precursores del icono, aún se hallan presentes en esta tabla.

Un icono con una imagen de la Virgen de medio cuerpo del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 64) (40 x 32 cm), que Kurt Weitzmann ha datado en el siglo VII, muestra la ascensión de otro rasgo del clipeo en la pintura de iconos de la primera época<sup>34</sup>. La madre de Dios, representada frontalmente y flanqueada por dos tonos con ángeles, no presenta a su hijo, sino la imagen de éste en un escudo ovalado,

<sup>33</sup> Sobre el icono de Pedro, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B 5, lám. 48; catálogo K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núm. 488.

<sup>34</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B 28, lám. 76.



al igual que hace la Victoria en un marfil temprano con la imagen del cónsul Basilio (Roma, 480)<sup>35</sup>. En un fresco del siglo VII del monasterio de Apolonio en Bawit (fig. 63), esta «proclamación en imagen» del soberano divino sigue literalmente la fórmula iconográfica estatal: María entronizada sostiene ante sí con ambas manos el escudo ovalado<sup>36</sup>. En la tabla del Sinaí también ha mantenido su protagonismo la exposición de este escudo honorífico. Aún conserva el eco de un rito iconográfico oficial que, en cierto modo, pasó a formar parte de la formulación del icono. La «imagen dentro de la imagen» no es sino un mensaje dirigido al espectador indicándole que debe entender el icono como una imagen de culto.



## IMÁGENES DEVOCIONALES, PROPAGANDA Y TEOLOGÍA EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA ANTIGÜEDAD

La prehistoria del icono ofrece una serie de criterios para interpretar las formas y los contenidos de las primeras obras. Los escasos ejemplares conservados presentan una variedad asombrosa de temas y configuraciones que invita a formular nuevas preguntas: del repertorio temático del arte figurativo temprano, ¿qué acabó pasando a estas imágenes sobre tabla, y qué aspecto presentan en el icono los contenidos iconográficos alegados? Éstas y otras preguntas semejantes giran en torno a un mismo asunto: la relación entre el contenido de la imagen y la forma en que se transmite o, con otras palabras, las formas propias del icono, que no se han aplicado en otras ramas de la pintura. Una «teoría de los medios» propiamente dicha surgió por primera vez en el marco de la doctrina sobre las imágenes, (véase cap. 8.3), cuando la pintura de iconos hacía ya mucho tiempo que había desarrollado unas convenciones fijas. Por esta razón sirve de poca ayuda para aclarar si en los inicios del icono hubo correspondencia o no entre teoría y forma.

Los rasgos artísticos y técnicos ponen de manifiesto que los primeros iconos se nutrían en ambos aspectos de las fuentes de la pintura antigua, tomando prestadas sus características formales hasta que encontraron formas propias. Sin embargo, los ejemplares conservados son de distinta procedencia, lo cual dificulta su confrontación. Los iconos de Roma no siempre eran obra de artistas occidentales, y las tablas de la colección del Sinaí proceden más de Constantinopla y de Grecia central que de Oriente Próximo. Debemos tener en cuenta que ya en esta primera época había mucha movilidad tanto de obras como de pintores. Con motivo del Año Mariano de 1988, una exposición puso de manifiesto de modo inesperado la diferencia entre los antiguos iconos marianos de Roma (fig. 23), en lo tocante a su formato, estilo y motivos (véase p. 102), lo que indica que por aquel entonces se carecía de normas de género y tipos iconográficos fijos, de modo que cada tabla era concebida en sí misma y seguía modelos propios.

El intercambio de formas entre distintos medios, como cuando los iconos reproducen modelos de la pintura mural o del mosaico y viceversa, no es una base adecuada para el análisis de las cualidades propias de un medio. El intercambio entre medios

<sup>35</sup> R. Delbrueck, *op. cit.*, núm. 6; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, cit., núm. 5; *idem*, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, cit., il. 97.

<sup>36</sup> C. Ihm, *op. cit.*, p. 203, núm. LIII, lám. 18, 1. Cfr. también A. Grabar, *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, cit. il. 193. Se trata de la capilla 28 del monasterio.

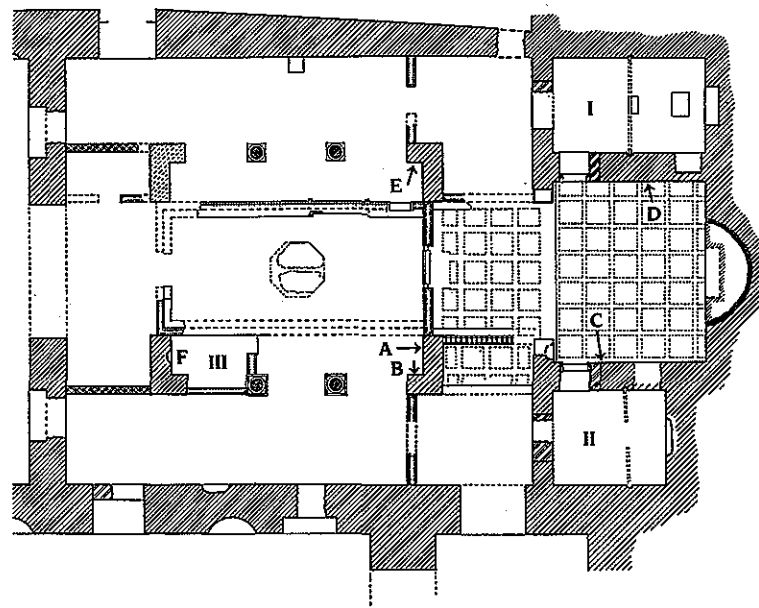
se vio favorecido por el intercambio de temas, que en aquella época conllevaban a menudo sus propias formas. El material conservado ofrece muchas lagunas, y nuestros conocimientos sobre el uso original de las obras conservadas son también escasos. Sólo en el caso de Roma es posible esclarecer el contexto para el cual fueron creados los iconos.

### 7.1 Iconos murales en una iglesia romana dedicada a la Virgen

Por ello, nuestra investigación arranca en Roma, donde disponemos de tablas conservadas y de testigos *indirectos*, es decir, réplicas realizadas en el medio de la pintura mural. Sólo estas últimas se conservan *in situ*, en la antigua iglesia de Santa María Antigua en el Foro Romano, la iglesia de los griegos en Roma<sup>1</sup>. Casi todas las inscripciones son griegas. El santuario mariano, que ya estaba abandonado en el siglo IX, fue excavado en el año 1900. Las imágenes conservadas pertenecen a su época más próspera, los siglos VII y VIII, lo que quiere decir que son testimonios de la primera época del icono y de la subsiguiente crisis.

No nos referimos a los ciclos de historias, sino a las imágenes individuales a modo de iconos encargadas a comitentes privados con independencia del programa pictórico general. En la mayoría están situadas a la altura de los ojos del observador, y muchas muestran signos de haber sido objeto de culto. En casi todos los casos se trata de efigies de santos y son, aunque se encuentren en un lugar público de culto, donaciones privadas y testimonios de una devoción personal. Por lo general, el comitente determinaba no sólo el formato y la ubicación, sino también el tema. Se trata de imágenes sobre tabla realizadas en el medio de la pintura mural. Hasta la Baja Edad Media no volveremos a ver algo similar en las imágenes votivas.

La mayoría de los iconos votivos están situados en la entrada y en el interior del coro y el presbiterio, como puede observarse en la planta de la figura 65. Todas las imágenes representan figuras individuales en postura frontal y casi todas se sitúan a la altura de los ojos del fiel, lo cual corrobora la idea de los donantes particulares, a cuyo cargo también quedaba la elección del santo. La imagen votiva de santa Ana, la madre de la Virgen, fue respetada con motivo de la nueva decoración pictórica del presbiterio en el siglo VIII. (fig. 65 C)<sup>2</sup>. Al parecer, la imagen era venerada y quizá aún se en-



65. Roma, S. Maria Antiqua. Planta con capillas e imágenes individuales.

- I Capilla de Teodoto
- II Capilla de los Santos Médicos
- III Capilla privada abierta
- A Macabeos, véase il. 67
- B Santa Bárbara, véase il. 66
- C Santa Ana
- D Santos
- E San Demetrio
- F Virgen con el Niño, véase il. 68

<sup>1</sup> W. de Grunewald, *Sainte Marie Antique*, Roma, 1911; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., láms. 155-187; E. Kitzinger, *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, München, 1936; E. Tea, *La Basilica di S. Maria Antiqua*, Milán, 1937; G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, I, Roma, 1941 [sobre los papas Martín I, Juan VII, Zacarías y Adriano]; P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, Roma, 1964; P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII (A. D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia III)*, Roma, 1968; y, sobre todo, P. J. Nordhagen, «Icons Designed for the Display of Stumptious Votive Gifts», cit., pp. 453.

<sup>2</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 159; P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *op. cit.*, lám. 18; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century*, cit., pp. 116 ss., il. 207.

contraba protegida por los derechos vinculados a este tipo de donaciones. Junto a la pequeña María, sentada en los brazos de su madre, hubo una vez una lámpara. Los pendientes de la muchacha subrayan el carácter privado de esta donación. Los santos Demetrio y Bárbara (véase figs. 65, E y B, y 66) tenían una boca dorada en forma de revestimiento metálica, cuya fijación aún es visible<sup>3</sup>. Como antes había sucedido con los oráculos, ahora el creyente ponía sus esperanzas en que el santo escuchase la oración que se le dirigía y le respondiera. Con el retrato de grupo de toda una familia de mártires continúa la serie (véase figs. 65, A, y 67)<sup>4</sup>. Se trata de los siete hermanos macabeos del Antiguo Testamento, que, como se sabe, eran venerados en la Iglesia griega. Su madre destaca por su emplazamiento central y por el nimbo. Antaño llevaba un broche de metal en el pecho. Y estos adornos votivos confirman la concepción de estas imágenes murales como iconos privados.

Sin embargo, en esta iglesia griega no sólo encontramos imágenes votivas privadas, sino, sorprendentemente, también capillas privadas en espacios adyacentes, es decir, una institución que sólo conocíamos en la Baja Edad Media. Teodoto, el administrador papal de nuestra iglesia, se aseguró la propiedad de la capilla más grande (véase fig. 65, I)<sup>5</sup> y hacia el año 750 mandó pintar una serie completa de iconos votivos en los que casi siempre aparece él. Junto a la entrada se sitúa una imagen votiva con los santos titulares de la capilla, Quirico y Julita, a quienes Teodoto, de rodillas, ofrenda velas encendidas (fig. 28). Como vimos anteriormente (véase p. 109), parece que se las ofrece a la imagen. En la capilla había lámparas incluso en las escenas con las historias de los santos. Como donante, Teodoto aparece en otras dos ocasiones, en cada una de las cuales ejerce una función distinta. Un grupo con santos «cuyos nombres Dios conoce» repite a su manera el tipo del icono colectivo. Más importante aún, sin embargo, es una imagen situada en el profundo nicho de la pared del fondo, perteneciente a la construcción antigua. Se trata de una Crucifixión de 229 x 139 cm, y constituye una variación de un modelo de icono corriente en la época, que conocemos gracias a las tablas contemporáneas del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (figs. 70 y 71)<sup>6</sup>. Sobre la relevancia de esta «cita» volveremos más tarde.

Antes de ello, visitamos otra capilla privada en la nave principal, con cerramiento provisional (véase figs. 65, III, y 69)<sup>7</sup>, que tiene una sola pintura mural con un peque-



66. Roma, S. Maria Antiqua. Imagen votiva de santa Bárbara, siglo VII.



67. Roma, S. Maria Antiqua. Imagen votiva de los siete Macabeos, siglo VII.



68. Roma, S. Maria Antiqua. Icono de la Virgen ubicado en un nicho, 705-707.

<sup>3</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 144, 2; E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», cit., p. 137, il. 5; P. J. Nordhagen, «Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts», cit., p. 454.

<sup>4</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 163; P. Romanelli y P. J. Nordhagen *op. cit.*, lám. 2; E. Kitzinger *op. cit.*, pp. 8 ss.; *idem*, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 2)*, cit., il. 2 [cfr. también E. Kitzinger, «The Art of Byzantium and the Medieval West», en *Selected Studies*, ed. W. E. Kleinbauer, Indiana University Press, 1976, p. 158]; *idem*, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3th-7th century*, cit., p. 114, lám. VII.

<sup>5</sup> Al respecto, véase la bibliografía indicada en cap. 5, nota 4.

<sup>6</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., láms. 180; P. Romanelli y P. J. Nordhagen *op. cit.*, láms. 7, 32.

<sup>7</sup> P. Romanelli y P. J. Nordhagen, *op. cit.*, lám. 6; P. J. Nordhagen, *The Frescoes of John VII*, cit., pp. 75 ss., láms. 92, 93; y, sobre todo, A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», cit., pp. 19 ss.



69. Roma, S. Maria Antiqua. Capilla privada con icono (cfr. fig. 68).

ño nicho cultural. En la zona inferior aparece pintado el donante, un clérigo, junto a una representación de Daniel en el foso de los leones. En la escena se inserta el nicho, que estaba revestido de mármol y preparado para ser alumbrado con una lucerna, además de poseer un *sepulcrum* en el que se había introducido una reliquia. En su interior está representada una María con el Niño (36 x 35 cm) digna de especial atención, porque gracias a ella se pudo demostrar lo que las demás imágenes votivas sólo permitían intuir: esta obra es la copia estilístico de un icono, esto es, de una fórmula iconográfica mucho más antigua, concretamente del siglo V. Esto determina su estilo mucho más que las convenciones formales en curso en su verdadera época de creación, comienzos del siglo VIII<sup>8</sup>. Tanto el tipo iconográfico escogido para María como el modelado del rostro por medio del color eran ya entonces arcaicos.

Al igual que otrora se hiciera con los retratos de momias, María, que aparece sin nimbo sobre un fondo de color semejante al dorado, sigue una convención característica de la Antigüedad en el corte escueto del busto a la altura de los hombros. También la inscripción del nombre en forma de monograma evoca un modelo similar. La posición asimétrica del niño recuerda al retrato romano de familia. Y el nimbo azul transparente es sin duda un motivo de la iconografía de los dioses. De la tradición de la imagen privada procede el ángulo visual, desplazado entre la madre y el niño, que mira al observador frontalmente. Esto se repite en la figura de la madre. Mientras que su cuerpo se separa de la superficie de la imagen, la cabeza queda fijada en su eje marco. En los sudarios de Ajmim, pertenecientes a la Antigüedad tardía y que reproducen una *tabula picta* con un retrato temprano, hacia el año 400 ya se encuentran analogías para la angulación de este tipo de busto a la altura de los hombros y para el modelado con las sombras de la nariz en el lado de la cara dirigido hacia el observador<sup>9</sup>. Y aún hay otro indicio más de que el fresco romano recoge una antigua tradición, que esta vez presupone ya un icono. La mano de María sujeta el nimbo del niño como si se tratara de un clipeo. Ya hemos visto ejemplos de este motivo, cuyo tema es la proclamación pública del niño Dios en su imagen (véase cap. 6.4, fig. 63). A un icono similar hace referencia la réplica romana.

La pequeña imagen del nicho constituye seguramente un caso excepcional, pues tanto funcional como formalmente reproduce un icono según un modelo antiguo, quizá célebre. En el resto de las imágenes votivas es difícil determinar con seguridad absoluta qué rasgos formales asumen del medio en el que se inspiran: la imagen sobre tabla. En la mayoría de los casos probablemente se tratara de modelos formales corrientes con los que el pintor de frescos estaba acostumbrado a trabajar. La pincelada abocetada, que construye la forma del cuerpo a partir de la luz y el color, no era tan característica del icono como el fondo neutro, a veces articulado en bandas, y la posición frontal que mira directamente al observador. Al descubrirse, las cualidades «pompeyanas» de imágenes como las de los Macabeos (fig. 67) provocaron confusión, pues no se había esperado encontrar señales tan claras de que la pintura antigua siguiera viva en el

<sup>8</sup> Véase la demostración de A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», cit., *passim*.

<sup>9</sup> A. Weis, «Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», cit., pp. 39 ss., il. 15; W. de Grüneisen, *Caractéristiques de l'art copte*, Florencia, 1922, lám. XXVI.

siglo VII, época en la que deben datarse la mayor parte de los ejemplos. En el contexto de lo que era habitual en Roma por aquellas fechas, el pintor de los Macabeos resulta un extraño. Es posible que los griegos llevaran este *perennial hellenism*<sup>10</sup> a Roma y produjeran estas visiones del arte de la Antigüedad cuando reproducían iconos realizadas con los medios del fresco para clientes griegos. Todo indica que el icono aún no disponía de convenciones formales propias, o que éstas no eran lo suficientemente obligatorios como para obligar a un determinado estilo, cualesquiera que fueran sus rasgos. Sin embargo, en los grandes iconos públicos romanos de esta época sí descubriremos normas de representación propias del medio tan pronto como abandonamos las réplicas y dirigimos nuestra atención a los originales conservados.

Antes de dejar la iglesia mariana del Foro Romano, no obstante, debemos recoger un dato importante que nos proporciona la Crucifixión de la capilla de Teodoto (fig. 70): se trata de la referencia a un icono oriental contemporáneo que hace el pintor romano al modificar el modelo de una manera significativa. El tema de la Crucifixión había adquirido mucha importancia en Oriente al convertirse en escenario de las distintas posiciones defendidas en la controversia político-eclesiástica en torno a la definición de la persona de Cristo (véase también cap. 13.4). ¿Quién era la persona crucificada? ¿El hombre Jesús, sólo Dios o ambos de manera unificada? ¿Y quién había muerto en la cruz —si es que murió alguien—? En la Alejandría del siglo VII, el teólogo griego Anastasio introdujo en el debate una imagen de Cristo muerto en la cruz, refutando a sus adversarios mediante preguntas capciosas que se apoyaban en la imagen. Desde entonces, en Oriente se pintaron tablas con la Crucifixión, que presentan que a su héroe también con los ojos cerrados<sup>11</sup> y de las que se descubrió toda una serie en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 71). El donante Teodoto, en mi opinión, conocía uno de estos iconos. La túnica púrpura de la imagen mural romana se hace eco de un prototipo de Tierra Santa. Los ojos de Jesucristo, sin embargo, están abiertos para no dejar fuera de escena la cuestión de la divinidad. La ubicación, en un nicho encima del altar, presupone la existencia de una imagen sobre tabla que pudiera ser objeto de veneración ritual y ante la cual se pudieran desarrollar discusiones de índole teológica. Esto era especialmente importante en una época en la que la curia romana, a la que pertenecía el donante, no aceptaba la prohibición bizantina de la representación de Cristo.

## 7.2 Tablas tempranas en Roma y la cuestión del estilo del icono

Ateniéndonos a lo anterior, lo lógico es pensar que el modelo, o bien data de una época anterior a la querrela iconoclasta, o bien procedía de una región a la que no llegaba el brazo del poder estatal de Bizancio. Entretanto, los griegos vivían en Tierra Santa bajo dominio árabe. De Tierra Santa procede una caja de madera pintada data hacia el año 600, y conservada en el Sancta Sanctorum (fig. 72), que contiene tierra y reliquias de piedra de distintos lugares<sup>12</sup>. La tapa expone el contenido mediante representaciones de las etapas de peregrinación en las que se desarrollaron los acontecimientos de la vida de Cristo. De este modo, la Crucifixión —por cierto, de «tipo semítico»— identifica el lugar santo de la roca del Gólgota. Estas representaciones reproducen enclaves bíblicos y quizá también iconos que se veneraban en los Santos Lugares.

Al tesoro de la capilla papal pertenecen dos pequeñas efigies de los príncipes de los Apóstoles, que se veneraban cual reliquias (fig. 73)<sup>13</sup>. Su fecha de realización se sitúa en torno al año 800 pero, conforme a lo dicho en la leyenda de san Silvestre, reclamaban para sí el honor de ser los retratos originales que el papa había mostrado al emperador Constantino<sup>14</sup>. Cuando el emperador reconoció en ellas las apariciones que había tenido en sueños, según la leyenda se convirtió al cristianismo. Si se quiere, estas pequeñas tablas pueden considerarse como falsificaciones altomedievales de originales constantinianos, retratos históricos de los fundadores de la Iglesia romana con los que el papa se había legitimado frente al emperador.

Así se justifica con la voluntad del Cielo el uso de los iconos por parte de la Iglesia. El icono más famoso del tesoro de la capilla papal era en aquel entonces la tabla de cuerpo entero del Salvador, una imagen no pintada por mano humana (fig. 18; véase cap. 4.4). Como ya vimos, este icono «visitaba» la tabla pintada por san Lucas en la iglesia mariana del Esquilino<sup>15</sup>. En Roma, las imágenes de culto más importantes de

<sup>12</sup> C. R. Morey, «The Painted Panel from the Sancta Sanctorum», en *Festschrift Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, pp. 151 ss.; K. Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), pp. 31 ss., 36, il. 32; *idem*, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., p. 32, il. 14; véase también el catálogo *Ornamenta Ecclesiae*, III, Colonia, 1985, pp. 80 ss., núm. H8.

<sup>13</sup> H. Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Friburgo de Brisgovia, 1908, pp. 118 s., láms. V, 5 y 6; C. Cecchelli, «Il Tesoro del Laterano», *Dedalo* 428 (1926/27).

Las pequeñas tablas (8,5 x 5,8 cm) tienen respectivamente un marco rebundido y otro con relieve, de modo que se acoplan cuando se juntan; C. Bertelli, «Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 45 ss.

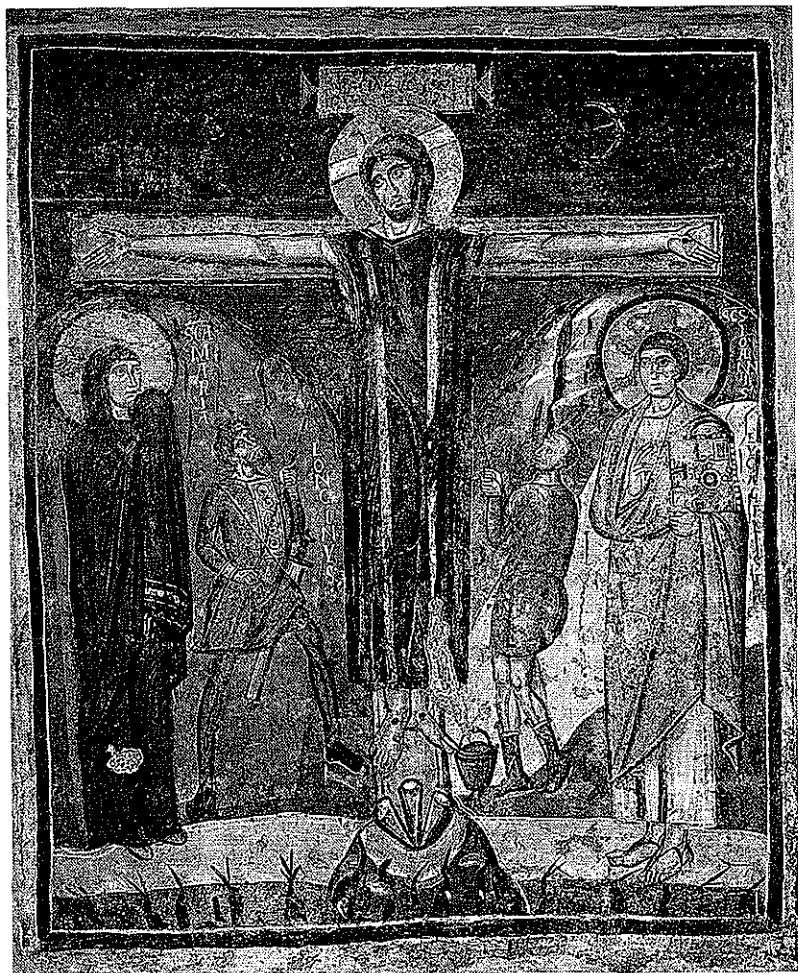
<sup>14</sup> B. Mombricitus, *Sanctuarium seu vitae sanctorum*, París, 1910, pp. 508 s.; W. Levison, *Konstantinische Schenkung und Silvesterlegende (Miscelanea für F. Ebrle)*, II, Roma, 1924, pp. 159 ss.; E. Ewig, «Das Bild Konstantins des Großen in den ersten Jahrhunderten des abendländischen Mittelalters», *Historisches Jahrbuch* 75 (1956), pp. 1 ss.; H. Belting, «Die beiden Palasttaulen Leos III. im Lateran», *Frühmittelalterliche Studien* 12 (1978), pp. 55 ss., esp. 76 s.

En la famosa carta que el papa Adriano (787) dirigió al emperador bizantino (J. D. Mansi, *op. cit.*, p. 1060) se justifica expresamente la iconolatría con el testimonio de Silvestre, que mostró la *imago apostolorum* al emperador.

<sup>15</sup> Cfr. *supra*, cap. 4, con notas 31-38.

<sup>10</sup> E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», cit., pp. 134 ss.; *idem*, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*, cit., pp. 5 ss. y *passim*; *idem*, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century*, cit., pp. 116 ss. La discusión arrancó con Myrtila Avery, que sospechaba un «estilo alejandrino» en estas pinturas (*Art Bulletin* 7 [1925], pp. 131 ss.), y prosiguió luego con Leonid Matsulewitsch, quien descubrió un punzón del siglo VII en platos de plata «helenísticos» (*Byzantinische Antike*, Berlín y Leipzig, 1929).

<sup>11</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B32, B36, B50, cuadros 84, 89 y 105. Al respecto, cfr. también H. Belting y C. Belting-ihm, «Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur ältesten Darstellung des toten Cricifixus», *Tortulae (Römische Quartalschrift)*, cuaderno suplementario 30 (1966), pp. 30 [con detalle] y, por último, el libro de A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, 1986, pp. 40 ss., ils. 9-13.



70. Roma, S. Maria Antiqua. Crucifixión de la capilla de Teodoto, ca. 750.

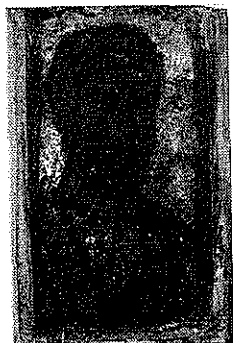


71. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la Crucifixión, siglo VIII.





72. Roma, Museos Vaticanos. Caja de reliquias del Sancta Sanctorum, ca. 600.



73. a, b. Roma, Museos Vaticanos. Retratos de los apóstoles Pedro y Pablo, siglo VIII.

la primera época son iconos privados o pertenecientes a un templo, por regla general iglesias dedicadas a la virgen. En uno de los casos ha podido demostrarse que el icono fue realizado en el momento de la consagración de la iglesia: María entró en ella en la figura de su icono para residir (fig. 8)<sup>16</sup>. Cuando el Panteón se transformó en iglesia mariana, en Bizancio ya era una costumbre asentada dorar las iglesias conmemorativas de María con iconos y reliquias de sus vestiduras<sup>17</sup>. Por eso nos gustaría saber si el culto romano al icono recibió impulsos orientales o si se apoyaba en más antiguas propias.

No obstante, cuando se realizó el icono del Panteón, ya se había afirmado la costumbre en Roma. Desde que se dejó al descubierto el original apenas puede ponerse en duda su datación en la fecha de consagración de la iglesia. La tabla, de madera de olmo (100 x 48 cm), fue recortada para insertarla en el tabernáculo barroco del altar. Actualmente se encuentra en el altar de la capilla de los Canónigos, que no puede verse desde el interior del Panteón.

La consonancia entre las dos figuras se expresa con medios maravillosamente leves (fig. 8). La madre, ensimismada, se inclina ligeramente hacia el hijo. Su expresión radica en los ojos, dispuestos asimétricamente, y en el recorrido entrecruzado de su mirada. También la pequeña boca encogida hace su aportación expresiva. El niño nos mira directamente con el *pathos* severo de un niño dios. La pasividad de la madre, en su ensimismamiento reflexivo, contrasta con la actividad de la mirada y el giro de la cabeza del Dionisos cristiano, cuya apariencia excede la medida humana (fig. 74).

El niño, que en la mano izquierda llevaba un rollo escrito, con la derecha levanta parece darnos la respuesta que va a dar al ruego intercesor de la madre. El gesto de María culmina en la mano derecha que reposa sobre la rodilla del niño para solicitar su amparo. De este gesto dependía la salvación del fiel y por ello está sobredorada la mano a la que se había confiado la mediación. La distinción de la mano que procura la salvación es de origen precristiano y, en Roma, no se trata de un caso aislado: en la tabla de san Sixto las dos manos están sobredoradas con pan de oro (fig. 190), y también en Grecia se destacan en oro las manos orante de san Demetrio en los mosaicos (fig. 33)<sup>18</sup>.

La viveza de María contrasta en cierta manera con la firmeza del dibujo. De modo parecido a la tabla de san Sixto, el óvalo del rostro está perfilado con una línea nítida y, sin embargo, dentro de ese contorno se halla subrayado esféricamente con una superficie cerrada (lám. v). Al igual que sucede en la otra tabla, también la configuración interna está dispuesta de un modo compacto en formas casi geométricas. La cabeza del niño, por el contrario, está configurada de una manera más abierta y más libre en el detalle, es decir, creada con más movimiento.

<sup>16</sup> Cfr. *supra*, cap. 4, nota 27.

<sup>17</sup> Cfr. *supra*, cap. 4, con nota 24.

<sup>18</sup> También la *Madonna Avvocata* de San Sixto tenía una mano dorada, en este caso hecha con pan de oro (C. Bertelli, «La Madonna del Pantheon», cit., pp. 82 ss.). Sobre la mano de san Demetrio en Salónica, véase cap. 5, nota 14.



Estas observaciones nos obligan a preguntarnos si en esta época había un estilo icónico o varias convenciones formales pertinentes que podrían conjugarse en un caso como el que nos ocupa. No perdamos de vista esta cuestión y pasemos ahora a otro icono mariano de la primera época (lám. I). Es muy probable que proceda de Santa María Antiqua, es decir, de la iglesia con cuya visita arrancaba este capítulo. En el siglo IX se tuvo que abandonar esta iglesia, que ya dos siglos antes llevaba el nombre de «antigua», y se trasladó su advocación, sus privilegios y probablemente también sus bienes muebles al edificio en el que aún hoy se conserva el icono. La advocación actual, Santa Francesca Romana, no es original. El primer nombre de la iglesia fue «Santa María Nuova» para diferenciarla de su antecesora.

Bajo los repintes del siglo XIX, se encontró durante la restauración no sólo una capa de pintura al temple del siglo XIII, sino también los restos de la pintura original a la encáustica sobre lienzo<sup>19</sup>. En la Edad Media se salvaron las cabezas originales recortándolas y conservándolas al menos en su existencia material bajo la nueva pintura. De este modo, el icono medieval permaneció unido también materialmente a la identidad del original tardoantiguo. Dada la importancia de la antigua iglesia de los griegos, es lógico que encontremos en ella el icono más grande del que tenemos noticia en Roma. El rostro de la madre, con sus medidas de 53 x 41 cm, permite suponer un formato verdaderamente monumental. Por desgracia, el montaje de los viejos fragmentos en la nueva tabla es bastante desafortunado, lo que impide al observador actual hacerse una idea cabal del original. En la reconstrucción moderna, el contorno de la cabeza ha sido desfigurado y se ha ignorado la inclinación de la cabeza hacia el Niño, aún apreciable en el cuello. La historia de Santa María Antiqua anterior al siglo VII permanece aún en la oscuridad y no puede servirnos por ello como base para la datación del icono. En la segunda mitad del siglo VI, no obstante, como ha demostrado Richard Krautheimer, ya existía<sup>20</sup>. El icono podría ser tan antiguo como la iglesia, y no necesariamente de la misma época que los frescos de la iglesia, del siglo VII, tantas veces utilizados como elementos de comparación<sup>21</sup>.

Si se puede hablar de paralelismos estilísticos, los que mejor se prestan son los que ofrecen los frescos del presbiterio, que se solapan, es decir, que fueron pintados en un intervalo de tiempo mayor<sup>22</sup>. En la capa inferior, aún del siglo VI, aparece una María entronizada que se acerca a nuestro icono en la monumentalidad estática, aunque en este caso acaba cristalizando en una frontalidad rígida. En la capa superior, un ángel de la Anunciación, al que la historia del arte denomina el «ángel bello» (fig. 75), se acerca al icono en la vista de tres cuartos completa y concebida espacialmente, así

<sup>19</sup> Bibliografía sobre este icono en cap. 4, nota 37.

<sup>20</sup> R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, II, Roma, 1961, pp. 254 s., 264.

<sup>21</sup> E. Kitzinger, «On some Icons of the Seventh Century», cit., pp. 133 ss.

<sup>22</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lám. 133; P. Romanelli y P. J. Nordhagen *op. cit.* m., lám. 14; P. J. Nordhagen, 1968 *op. cit.*, lám. 44. Cfr. especialmente E. Kitzinger, *op. cit.* m.; *idem*, «On some Icons of the Seventh Century», cit., p. 134; *idem*, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3th-7th century*, cit., p. 114, pls. 201, 202.

como en la maestría de la modelación de colores. Y, sin embargo, la comparación pone de manifiesto que el icono ha seguido un ideal propio, frente al que los frescos declinan. Por un lado, el modelado, no sólo debido a la técnica, con su riqueza cromática y las veladuras inapreciables de las transiciones, ha logrado una transparencia etérea y una perfección casi inimaginable. Por otro, cualquier movimiento detenido. La superficie lisa es de una «frescura cristalina, casi helada». Toda la expresión reside en los ojos, cuya distancia melancólica queda remarcada por el leve giro de la cabeza. Todo indica que la inmovilidad mediante la fijación de la forma y la idealidad mediante la generalización de un tipo heroico eran ingredientes deseados para el aura de la imagen de culto. Efigies escultóricas de emperadores y emperatrices en torno al 500 se adelantan a este tipo de concepción en la elevación de un *typos hieros* más allá de toda forma individual (véase cap. 7.4). En esta época, la filosofía neoplatónica del pseudo-Dionisio, Areopagita, hizo de la contemplación de una verdad inteligible y suprasensorial en su bandera<sup>23</sup>. Pero esta relación entre mentalidad y estilo pictórico no puede determinarse a partir de una sola obra. Lo que realmente es de vital importancia aquí es la concepción de la imagen de culto.

Una imagen de culto fue precisamente la que dio la norma estética que la teologización del mundo y la naturaleza, en su posición estilísticas respecto a la imagen de templo propiamente dicho. Los iconos reproducidos en los muros de Santa María Antiqua, en su posición estilística respecto a la imagen de templo propiamente dicho se mantienen distantes de las fórmulas de segunda mano.

### 7.3 Imagen y política en la corte papal

El tercer icono de María del que debemos hablar en este contexto, es la imagen titular de la basílica del Trastevere (lám. II), aún más antigua que la iglesia mariana del Esquilino<sup>24</sup>. La tabla conservada, pintada a la encáustica sobre lienzo, quizá no sea la primera obra que ocupó el lugar. Todo indica que el papa donante, que se inclina a los pies de la reina celestial, es Juan VII (705-707), cuya veneración de María, por lo demás, salta a la vista. La inscripción mutilada en el marco original habla de los «estupefactos príncipes de los ángeles» (*stupentes angelorum principes*), suspendidos tras el trono de la Virgen con largas varas ceremoniales, a modo de guardianes apostados junto a un monarca.

La «Madonna della Clemenza», como se llamaría más tarde, también fue sobrepintada en el siglo XIII. Hace ahora treinta años que se le devolvió su apariencia origi-

<sup>23</sup> A. Grabar, «La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge», en *idem*, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, cit., pp. 51 ss. Cfr. también los artículos reunidos de H. P. L'Orange (como en cap. 6, nota 27); *idem*, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965, pp. 25 ss.

<sup>24</sup> Al respecto, con detalle, C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, cit., y con una datación discordante, R. Russo, «L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma», *Bollettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 88 (1979), pp. 35 ss. Sobre la iglesia: D. Kinney, *S. Maria di Trastevere from its Foundings to ca. 1215*, tesis doctoral, New York University, 1975.

nal. La tabla de 164 x 116 cm se diferencia de las fórmulas iconográficas los demás iconos de Roma por el gran tamaño del trono, algo que se esperaba más bien de la pintura monumental. Repite un esquema oriental del siglo VI identificable en obras de las artes industriales y en un mosaico de la iglesia de San Demetrio en Tesalónica<sup>25</sup>. La inmovilidad frontal de esta mujer, columnaria, que sostiene al Niño en sus rodillas, procede del modelo al igual que el grupo de ángeles suspendidos radialmente tras ella. Quizás el papa de Roma había encargado reproducir un icono del palacio imperial bizantino.

En la réplica romana, sin embargo, aparecen nuevos motivos que supeditan el icono a un mensaje político distinto. La Madonna sostiene en la mano derecha, como ya hacía en un relicario de plata de Grado<sup>26</sup>, una valiosa cruz gemada que antaño fue probablemente un aplique de metal y más tarde se incluyó al temple en la imagen pintada a la encáustica. Desde hacía mucho los emperadores romanos presentaban el símbolo oficial de poder del Imperio romano cristiano. A ello se ajusta el ornato de María, vestida como una emperatriz y con su alta corona, embellecida con adornos en forma de escudo y largas ristras de perlas. En Bizancio, donde los emperadores mismos se manifestaban, se evitaba esta analogía porque podía parecer fácilmente que se cedía el poder al Cielo. En Occidente, donde había problemas con el Imperio oriental, esta investidura de la imagen de María con las insignias del poder constituía ya entonces una tradición asentada.

El papa que encargó nuestro icono hizo representar a la Madre de Dios en su capilla dedicada a la Virgen en la antigua basílica de San Pedro exactamente con el mismo ornato, el rico vestido de tela púrpura, y con la misma corona (fig. 76)<sup>27</sup>. Sin embargo, aquí María aparecería como orante en el centro de otras imágenes narrativas. Cuando en el siglo XVII se desmontaron los mosaicos, se «rescató» la figura central como un icono y se llevó a San Marcos en Florencia. No obstante, ya en el contexto original la figura se había entendido como una imagen individual. El papa, en el papel de donante, se asignó el título de «siervo de la Santa Madre de Dios» (*Sanctae Dei Genitricis Servus*). En nuestra tabla, el mismo papa se está preparando para el beso ceremonial de los pies. Llama la atención el hecho de que el emperador terrenal haya quedado completamente fuera de escena y el obispo romano se sitúe bajo el dominio directo de una soberana celestial. El título que escogió en San Pedro, responde al de «siervo de Cristo» que sólo diez años antes se había asignado el emperador (véase p. 185). Es obvio que los iconos —al igual que antes sucediera con la pintura mural— son

<sup>25</sup> Los testimonios principales son la cortina de un icono en Cleveland (178 x 110 cm) y un relieve del Museo de Berlín: K. Weitzmann (ed.), *The Age of Spirituality...*, cit., núms. 474, 477, así como D. G. Shepert, en *Bulletin Cleveland Museum of Art* 56 (1969), pp. 90 ss. A ellos se suman algunos mosaicos de la nave lateral de la iglesia de San Demetrio en Tesalónica (véase cap. 5, notas 13, 16).

<sup>26</sup> A. Grabar, *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, cit., repr. 310; C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, cit., pp. 49 s.

<sup>27</sup> P. J. Nordhagen, «The Mosaics of John VII (705-707 AD)», en *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2, Roma, 1965, pp. 121 ss.; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, cit., lams. 113, 114; J. Wilpert y W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-VIII. Jahrhundert*, Friburgo, 1976, pp. 67 ss., lams. 111, 112.



74 A. Roma, Santa Francesca Romana. Icono de la Virgen procedente de Santa Maria Antiqua, siglo VII. Detalle.



74 B. Roma, Santa Maria in Trastevere. «Madonna della Clemenza», 705-707.



74. Roma, Panteón. Niño del icono de la Virgen, 609, detalle de il. 8.

75. Roma, S. María Antiqua. Muro del presbiterio, «Ángel bello», siglo VII.



76. Florencia, S. Marcos. Mosaico de la antigua basilica de San Pedro, Roma, 705-707.

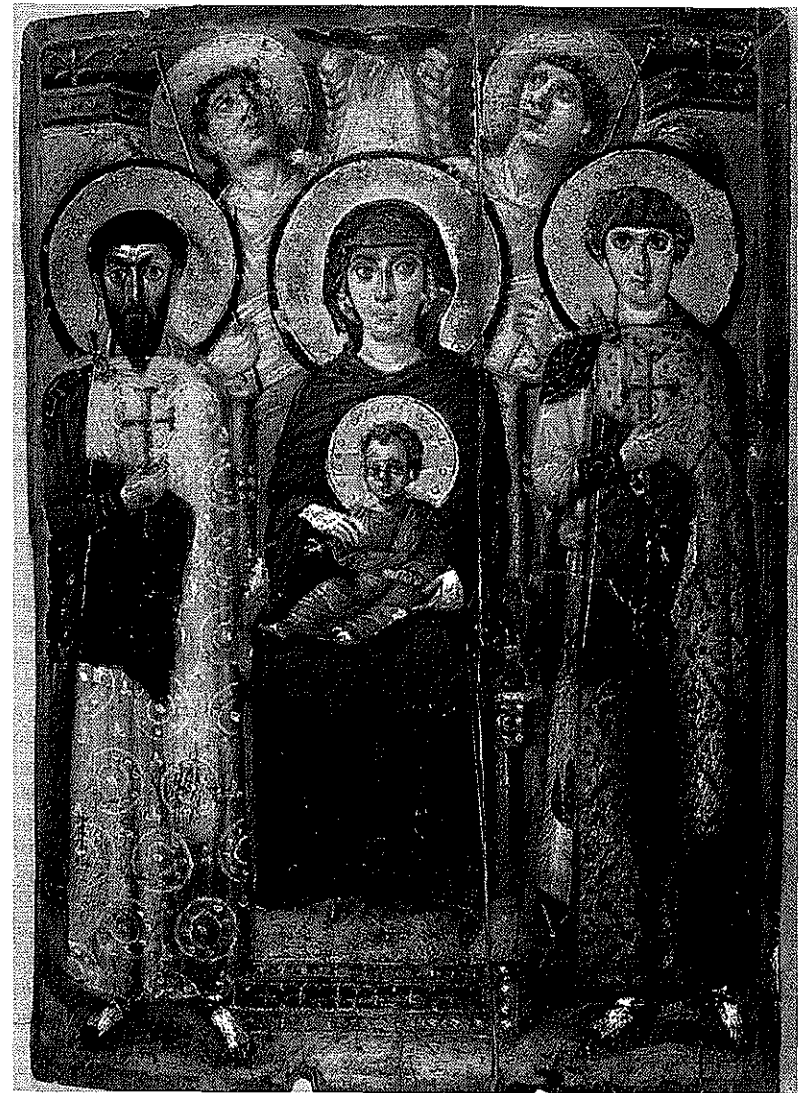
utilizados como instrumentos de la propaganda oficial. En esta época, el papa era *de jure* aún súbdito bizantino. *De facto*, sin embargo, se dispone a ejercer su poder en nombre de la Madre de Dios.

Pero la tabla romana (lám. II) no sólo trata un tema oficial, sino que lo expone también de un modo oficial observable en las figuras, que en sus diferencias formales expresan el distinto estatus que les corresponde en el orden terrenal. Los ángeles, en movimiento, contrastan claramente con la rigidez de la figura principal. La parte superior de María destaca a modo de columna tras el cuerpo del niño, mientras que la inferior asemeja un pedestal. El rostro de la madre adquiere un rasgo de distancia y majestad inalcanzable. La crítica estilística tradicional queda sobrepasada con este hallazgo formal. La pregunta que se plantea es qué convenciones estilísticas se han tomado de la Antigüedad tardía y con qué intenciones.

La tabla recoge en su composición un mensaje propio del que apenas se han hecho eco las interpretaciones realizadas hasta la fecha. En los ángeles, cuyas túnicas presentan el color del cielo, se expresa la eternidad *intemporal*, y en las figuras de la madre y el niño, la aparición de Dios en la *historia* que aconteció en la tierra. La figura del papa introduce con el *presente* un tercer plano temporal. A partir de esta concepción se explica que el icono sea la única tabla que dispone de un verdadero lugar, consistente en un suelo profundo de color verde sobre el que se levanta el trono de María, por debajo del horizonte. Así pues, el lugar de la imagen es el mundo terrenal en el que el hijo de Dios tomó cuerpo de hombre. Por ese motivo está subrayada tan claramente la apariencia corporal de la madre y el niño, en contraste con el aspecto suspendido de los ángeles incorporeales. La doctrina teológica sobre el misterio de la encarnación de Dios se une sin fisuras al mensaje político del papa, que se presenta como regente de María en la tierra. Su rostro se presenta súbitamente en absoluta frontalidad, en contraste con el cuerpo inclinado, de tal modo que la cabeza aparece doblada en una pose antinatural. En esto se pone de manifiesto la intención de diferenciar, también, por lo demás, en la línea del dibujo, el retrato del contemporáneo de la presentación de las demás figuras como si se tratase de una categoría propia del mismo modo que los ángeles se distancian de la apariencia corporal de las figuras principales.

#### 7.4 Convenciones iconográficas y modo estilísticos en tablas tempranas

En su libro *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, el arqueólogo Hans Peter L'Orange investigó un nuevo tipo de retrato escultórico y lo explicó funcionalmente. El retrato individual del soberano es sustituido por un *typos hieros* o tipo sagrado, cuyas formas estereotipadas en la imagen de culto de la majestad imperial hacen visible un orden más elevado<sup>28</sup>. Parece que el *typos hieros*, mediante el eslabón del retrato pintado del emperador, marcó el estilo de los primeros iconos. Esta influencia explica-



77. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la Virgen con ángeles y santos, siglo VII.

<sup>28</sup> H. P. L'Orange, *op. cit.*, pp. 25 ss., 105 ss.

ría el «abstract style» que en 1958 Ernst Kitzinger analizó en los primeros iconos, es decir, un estilo que se caracteriza por formas inmateriales y acinésicas, por la apariencia incorporeal e inmóvil<sup>29</sup>. Kitzinger interpretó este estilo con ayuda de la filosofía de la imagen de la misma época, que subrayaba la transparencia de la imagen (como recipiente de la sustancia sobrenatural) respecto a la imagen original. Según Kitzinger, se eligió un «estilo iconográfico» o «modo estilístico» para hacer visible el carácter trascendental del icono y señalar su nexa con una realidad no visible. Pero, por supuesto, el amplio abanico de medios expresivos icónicos exige que también se interpreten otros aspectos.

En una única y misma tabla pueden coexistir incluso medios estilísticos diferentes en clara oposición. En la «Madonna della Clemenza» (lám. II) sorprende el contraste entre el rostro frontal e inmóvil de María y la cabeza del niño, con movimiento y de aspecto natural. El modo de representación de la figura principal con los ojos agrandados y la mirada fija destaca su idealidad. Una distancia aurática subraya el estatus cultural de la María imperial. Su apariencia aúna los opuestos de penetrabilidad e inaccesibilidad. No obstante, debemos preguntarnos si la diferencia de medios estilísticos es empleada en este icono de manera consciente, es decir, si se asentaba sobre un lenguaje formal con significados fijos. Sin duda alguna, este tipo de pintura operaba con todas las convenciones estilísticas al uso en la tradición tardoantigua; sin embargo, no es seguro que se emplearan siguiendo reglas determinadas que puedan generalizarse, como tampoco se sabe si estaban establecidas semánticamente en el mismo sentido siempre y en todas partes.

Entre los iconos de la colección del Sinaí que alcanzan el alto nivel artístico de las tablas romanas, se encuentra uno de la Virgen (fig. 77) cuyas características le hacen idóneo para confrontarlo con la «Madonna della Clemenza». Con 68,5 x 49,5 cm, su tamaño no es ni la mitad de grande que el ejemplar romano, pero ambos se sirven de una fórmula iconográfica similar con una María entronizada y a los lados del trono a modo de guardia compuesta por dos ángeles<sup>30</sup>. Sólo se han añadido dos santos, todo indica que los oficiales Demetrio y Teodoro. En el nicho de representación a las espaldas de María desciende un rayo de luz desde la mano de Dios hasta la figura principal. Sólo los ángeles, que miran hacia arriba, perciben esta acción. Si contemplamos con más detalle el cuadro, percibimos nuevamente el uso de distintos medios estilísticos, pero en este caso se emplean de manera distinta a la de la tabla romana. El «estilo abstracto» no caracteriza aquí a la figura principal, sino a los santos masculinos.

Ernst Kitzinger ha hecho una penetrante descripción de este icono, desarrollando a partir de él un modelo de explicación que pone su acento, sobre todo, en el empleo simultáneo de medios o modos estilísticos o distintos. «Los dos santos, que flanquean

[...] rígidos y severos a la Virgen, poseen rasgos esquemáticos, miradas fijas y cuerpos singularmente inmateriales», lo que el autor compara con los mosaicos de San Demetrio en Tesalónica (fig. 34) y diferencia de la «píncelada viva» en la figura principal. Las figuras de los ángeles, en movimiento y con una concepción espacial, «contrastan llamativamente con la primera fila, inmóvil y ceremonial», uniendo, como en la pintura ilusionista de la tradición pompeyana, «una técnica impresionista con la viveza del movimiento»<sup>31</sup>.

En lo que sigue, Kitzinger propone entender la «técnica pictórica helenística» como «atributo iconográfico» de los ángeles incorpóreos (*as matoi*) que diferencia la existencia espiritual de la física<sup>32</sup>. Sin embargo, también califica a los dos santos de «insubstantial», de modo que se derivan nuevas preguntas. También Kurt Weitzmann relaciona la «manera pictórica pastosa» de los ángeles con su naturaleza celestial, pero en el «rostro bronceado» de Teodoro y en la palidez de Jorge ve un efecto «realista» que contrasta con la apariencia sobrenatural de María<sup>33</sup>. La interpretación es a todas luces controvertida.

Pero la diferencia más destacada se da entre los ángeles y los dos santos, y radica en el contraste entre el movimiento espacial y la fijación plana, entre la formas abiertas y lineales. La Madonna constituye un punto intermedio entre ambas caracterizaciones, mientras que el niño se asemeja más bien a los ángeles. Este «desnivel formal» podría interpretarse teológicamente en el mismo sentido que lo hizo Kitzinger, es decir, como diferenciación entre la sustancia física y la espiritual. Los ángeles se apartan del resto de las figuras también en los nimbos blancos, transparentes o, mejor, traslúcidos. Están pintados en blanco sobre blanco y, junto con el rayo de luz blanco que cae del Cielo, componen un aura sobrenatural en torno a la madre entronizada y el niño. Su suspensión contrasta con la posición fija de pie (o sentada) del resto de las figuras, todas las cuales han tenido una existencia terrena, física.

Sin embargo, en el icono los ángeles son sólo un motivo secundario. Mayor dificultad entraña la interpretación de la diferencia entre los santos y la figura central. La libertad de esta última se basa seguramente también en una graduación jerárquica. La Madonna está por encima de los retratos «normales». Todo indica que los santos, con la mirada fija y el óvalo del rostro esquematizado, representan la convención corriente de la antigua efigie, que se traspasó a los santos con una historia terrenal (véase cap. 5). El mismo tipo de retrato lo encontramos en los iconos tempranos de Kiev, (fig. 40), también procedentes de la colección del Sinaí. En los medallones del icono de san Pedro del Sinaí (fig. 62), al que vamos a dedicar ahora nuestra atención, la libertad de la postura de la figura de Cristo contrasta llamativamente con las figuras esquematizadas y planas de la Virgen y san Juan. Un contraste similar se observa entre la María y los santos del icono mariano.

<sup>29</sup> E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*, cit., pp. 40 ss.

<sup>30</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., pp. 18 ss., núm. B 3, láms. 4-6; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*, cit., pp. 30 ss., 47 s.; *idem*, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century*, cit., pp. 117 s., il. 210; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, Viena/München, 1965, láms. 1-3.

<sup>31</sup> E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*, cit., p. 30.

<sup>32</sup> E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*, cit., p. 47.

<sup>33</sup> K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., lám. IX.

Es más acertado hablar de convenciones iconográficas (y no de modos estilísticos). No se trata, como en Poussin, de variaciones calculadas en el marco de una concepción artística unitaria, ni del carácter de cita que puede adquirir el estilo apropiado en cada caso. Las distintas convenciones y esquemas con los que se introduce una figura en la imagen son más bien instrumentos de definición y diferenciación aplicadas de manera coherente en la imagen, correspondiente, pero sin obligar por ello a utilizarlos de la misma manera en la siguiente obra. Retratos (los santos) y no retratos (p. e., personas celestiales) podían así diferenciarse significativamente como convenciones distintas en el contexto del retrato mismo. Sin embargo, el material conservado no es suficiente para interpretar nuestras observaciones de manera segura. Ni siquiera se puede clasificar con claridad la aplicación del *typos hieros* y sus variaciones. Lo único seguro es que nos encontramos ante *topoi* cuya aplicación, sin embargo, dejaba un amplio margen de maniobra. También el retrato realista era un *topoi*, de igual modo que la versión idealizada. La diferencia entre el ilusionismo antiguo y el esquema «abstracto» no es la diferencia entre la libertad y la convención, sino entre dos convenciones que convivían con igual validez que convivían en la época.

Con un ejemplo se entenderá mejor esta idea. En el mosaico del ábside del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, la Virgen y san Juan Bautista se diferencian claramente en la concepción del rostro<sup>34</sup>. La idealidad de María, la figura de mayor rango de la pareja, sigue una tradición establecida en la geometría sencilla de las formas y la simetría de los rasgos del rostro. San Juan Bautista, por el contrario, es representado con movimiento dramático, tanto en la mímica como en la reproducción del cabello. Esta concepción, sin embargo, adoptaba un tipo fijo procedente de la tradición de la máscara teatral trágica. El artista, por tanto, empleaba tipos, que implicaban una determinada interpretación, como fórmulas acabados del mismo modo que el actor empleaba máscaras en el teatro. L'Orange<sup>35</sup> ha estudiado la relación entre las máscaras teatrales y las fórmulas iconográficas. Las máscaras ocultan los rasgos individuales de los actores mostrando a cambio su papel en el drama de una manera tipificada. El tipo general, en detrimento de la forma natural individual, fue revalorizado por la filosofía neoplatónica del arte de la Antigüedad tardía. El filósofo Plotino no se dejó retratar arguyendo que la idea pura y absoluta queda desfigurada en el individuo, por lo que su inserción en la materia equivaldría a un pecado. Ideas similares se vuelven a encontrar en la primera época del icono en Pseudo Dionisio Areopagita. La apariencia natural de individuo es, pues, objeto de un cambio de valoración radical, que también afecta a su reproducción pintada. En la pintura de iconos temprana coexisten esquemas de retrato idealizados y concepciones favorables a la naturaleza. La Edad Media arranca ya en las postrimerías de la Antigüedad.

Un icono de medio cuerpo del apóstol Pedro, con el significativo formato de 92,8 x 53,3 cm (fig. 62), es el segundo de los tres iconos tempranos de la colección del Sinaí que destacan en rango y calidad entre todas las demás tablas de la época anterior a la

<sup>34</sup> G. H. Forsyth y K. Weitzmann (como cap. 2, nota 27), con reproducciones; K. Weitzmann, «The Classical in Byzantine Art», en *Byzantine Art and European Art. Lectures*, Atenas, 1966, pp. 171 s., pls. 132, 133.

<sup>35</sup> H. P. L'Orange, op. cit., p. 26.

querella iconoclasta<sup>36</sup>. La figura resalta en tonos claros ante un nicho oscuro delante del cual, en el sentido de una epifanía ritual, «se aparece» al observador. El fondo se convierte así en instrumento de la escenificación ceremonial. El gran nimbo dorado distingue a la persona barbada como un santo. La aureola se ajusta perfectamente al hueco del nicho, que se aproxima a una arquitectura gracias a la cima lésbica y el astrágalo. En la parte superior aparecen por detrás del nicho, el esquema del nimbo, tres medallones flotantes ante un fondo azul de profundidad atmosférica que se aclara en el margen superior.

El apóstol aparece identificado como san Pedro mediante las llaves en la mano derecha y la cruz en la mano izquierda. También el modelo de barba y el pelo cortos corresponde al tipo de retrato desarrollado para san Pedro. La vestidura, esbozada libremente con pincelada amplia, aparece en los colores fríos verde y verde azulado; la tez, en un cálido rojo parduzco. Entre el ropaje y la cabeza también hay una diferencia de concepción formal. La cabeza causa un efecto compacto y detallado, de contorno cerrado y apariencia monumental. Casi parece demasiado pesada para el cuerpo, pintado más ligero. Esta diferencia corrobora nuestra hipótesis de que en esta época circulaban distintas convenciones retratísticas que invitaban al artista a una determinada elección formal. Sin embargo, es difícil determinar qué convención se utilizó en este caso y averiguar qué significaba. En la efigie de san Pedro llama la atención la tensión entre tipo e individualidad, que no se resuelve claramente en favor de ninguna de las dos posibilidades.

En el estilo de la época, los mosaicos del ábside de la iglesia de San Cosme y San Damián de Roma (526-530) se acercan a la solución propuesta<sup>37</sup>. En Roma constituyen más bien un caso aislado y pueden considerarse como un eco de la pintura monumental del antiguo Imperio oriental en la época de Justiniano. Del mismo periodo datan los paralelismos más cercanos de la fórmula iconográfica con los tres medallones en el margen superior de la imagen (véase p. 129): el díptico del cónsul Justino atestigua su papel en la emisión de imágenes oficiales de la época (fig. 61).

Los medallones que hay sobre el apóstol suponen una convención distinta de representación, y los tres tampoco son iguales (la imagen de Cristo girada respecto al medallón es distinta de las otras dos), aunque, en conjunto, se han reducido a un tipo ideal en el que los rasgos individuales no desempeñan realmente papel alguno. Así, por ejemplo, la figura de san Juan es comparable con la del retrato de un príncipe procedente de Constantinopla, que quizá representa a Arcadio (Berlín)<sup>38</sup>. En ambos casos predomina el canon de una apariencia ideal que ha sido reducida a formas generales.

Entre los iconos tempranos del Sinaí, el más famoso de todos es una tabla del Pantocrátor procedente probablemente de Constantinopla (fig. 78), que parece reproducir un conocido original que marcó de manera general el tipo de Cristo en la pintura

<sup>36</sup> Cfr. cap. 6, nota 33; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3th-7th century*, cit., p. 120, lám. VIII, un trabajo de H. Hallensben, quien piensa en un origen romano.

<sup>37</sup> J. Wilpert y W. N. Schumacher op. cit., pp. 328 ss., láms. 101-106. Cfr. también E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3th-7th century*, cit.

<sup>38</sup> W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, cit., láms. 56, 57.



bizantina. Con 84,5 y 44,3 cm, es sólo un poco más pequeño que el icono de san Pedro. Fue dado a conocer por primera vez en 1967<sup>39</sup>.

Cristo excede el nicho a su espalda, desplegando libremente su figura en el espacio. La parte superior del cuerpo se halla en ángulo respecto al plano de la imagen y requiere, en consecuencia, mayor espacio. Brazos y hombros están girados lateralmente hacia el fondo. El ropaje púrpura oscuro subraya la sensación de espacio con su disposición. Debido al ángulo de giro respecto al cuerpo, el rostro frontal da la impresión de girarse conscientemente hacia el observador. La tersura marfileña de la carnación contrasta claramente con el rostro robusto y rojizo de Pedro. En el icono de san Pedro, esa carnación sólo la encontramos en los tondos superiores, que poseen un grado de realidad propio.

El icono del Pantocrátor muestra claramente de qué era capaz la pintura de iconos a la encáustica. Algo similar no se volverá a encontrar hasta la pintura al óleo de la Edad Moderna. El rostro está insuflado de vida por la ligera dislocación de los ojos, que difieren el uno respecto del otro, y de la boca. La nariz se sitúa justo en el centro de la superficie del rostro, iluminado con una luz clara. No obstante, debido al sombreado, el rostro parece dirigirse a nosotros. La pincelada dibuja con virtuosismo el relieve de la cara. La boca tiene un rasgo sentimental, ligeramente melancólico. Los ojos expresan distancia. En el retrato de momias se encuentran efigies similares algunos siglos antes, pero raramente alcanzan el nivel que el Pantocrátor representa en la pintura de iconos. Una tabla de Brooklyn<sup>40</sup> es, en el sombreado del relieve de la cara y en su ángulo respecto al cuerpo, un testigo de la tradición que retomó el icono. También el retrato de momia de Stanford muestra la iluminación marcada y la tersura que caracterizan a nuestro icono<sup>41</sup>. Sin embargo, el mejor ejemplo que nos sirve para la comparación es el retrato de Eutiques de Nueva York (fig. 42)<sup>42</sup>. En este caso, formalmente, la intensa iluminación lateral es tan parecida como lo es, desde el punto de vista del contenido, el *ethos* de la persona en la mirada viva y la expresividad de la boca. La calidad de la imagen del Pantocrátor puede competir con un antecedente de este calibre. La vista global del icono revela los rasgos propios de la época. La superficie neutral aísla la figura en su contorno.

La tabla del Pantocrátor está predeterminada por los rasgos que tomó prestados de un modelo anterior. A pesar de toda la espontaneidad de la expresión, no se trata de una creación individual, sino que refleja un tipo oficial y famoso de la imagen de Cristo del que se donó una buena réplica al monasterio del Sinaí. Los rasgos característicos de este tipo aúnan el aura de la imagen de un dios con el dibujo de un retrato humano, ennoblecido por el porte de un filósofo. De este modo, la doble naturaleza de Cristo, que desempeñó un papel importante en las controversias cristológicas de la época, ha sido llevada a escena de manera sugestiva.

<sup>39</sup> M. Chatzikadis, «An Encaustic Icon of Christ at Sinai», *Art Bulletin* 49 (1967), pp. 197 ss. Cfr. también K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., pp. 13 ss., núm. B1, láms. I-II, XXXIX-XLI; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> century*, cit., pp. 120 ss., il. 221.

<sup>40</sup> Inv. 40.386. K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, cit., imagen de portada.

<sup>41</sup> *Idem*, láms. 15, 2.

<sup>42</sup> Cfr. cap. 5, nota 23.

Ahora bien, debemos diferenciar la antigüedad de la tabla conservada de la del modelo que tan competentemente reproduce. Este modelo ya era conocido en Roma en el siglo VI, como corrobora una imagen votiva algo esquemática de las catacumbas de Ponziano (fig. 79; véase p. 79). Incluso el giro del cuerpo con el gesto de bendición en una mano, que aparece entre las ropas, le resultaba familiar al copista romano, que también incluye el libro de los Evangelios. Cuál era la fama del modelo puede deducirse también del hecho de que más tarde (aproximadamente en la misma época que la réplica del Sinaí) fuera elegido para representar por primeras a Cristo en las monedas oficiales de Bizancio, a saber, en el reinado de Justiniano II (685-695) (fig. 81).

## 7.5 Icono y política en la corte imperial: la moneda en la imagen de Cristo

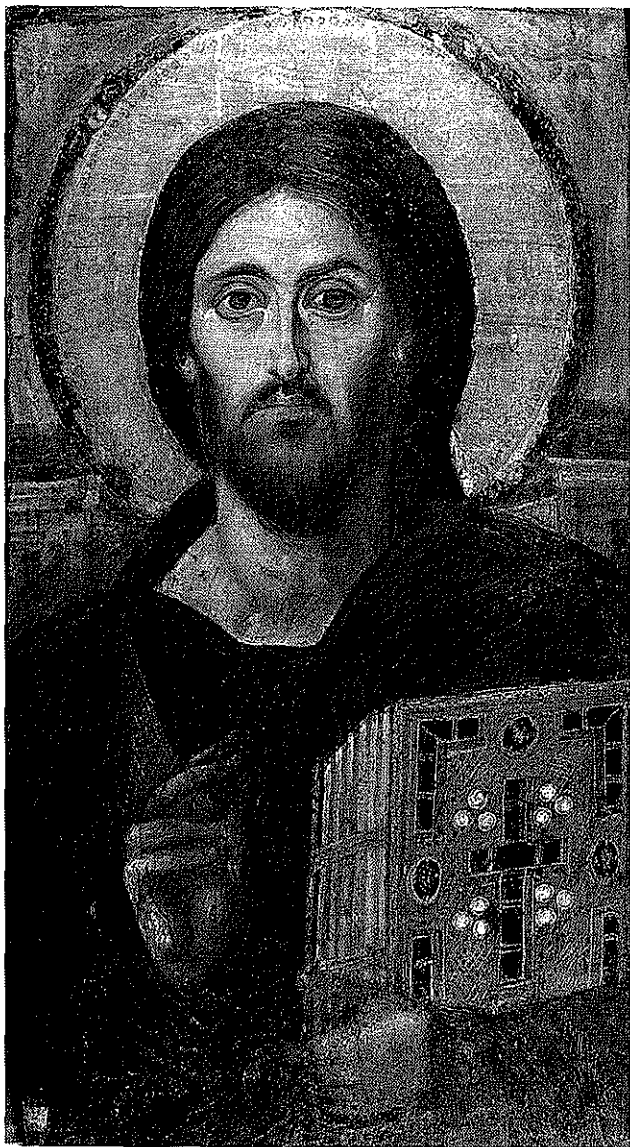
El modelo que reproducen tanto el icono como las monedas no puede determinarse a partir del nombre. Cierto es que conocemos los nombres de las imágenes famosas, pero no tenemos idea de cuál era su aspecto. Fuera cual fuera el modelo, no obstante, su origen debe datarse en la misma época en la que se permitió por primera vez representar una imagen oficial de Cristo. El problema de hallar una efigie apropiada estaba supeditado al axioma de autenticidad, dado que la representación de Cristo constituía una novedad que requería legitimación; pero esto implicaba también su permisión y reconocimiento público como objeto de un culto a la imagen que se correspondía con el culto a la imagen del emperador fijado por ley.

James Breckenridge malinterpretó la efigie de la moneda como parte de una figura de cuerpo entero que él suponía situada en la sala del trono<sup>43</sup>. El concepto que él desarrolla de un «pambasileus» o gran emperador en el Cielo le pareció corroborado por la semejanza de la figura de la moneda con Zeus. De hecho, la tradición de la efigie privada explica la intensidad humana de la expresión franca, el perfil ético de una personalidad, pero no el *pathos*, sobre el que ha ejercido su influencia la iconografía de los dioses en la Antigüedad. En este contexto, también debe explicarse la leyenda de la moneda. La denominación de Cristo como «Rey de reyes» (*Rex Regnantium*) regula la relación entre Cristo y el emperador, cuyo lugar en la moneda ocupa ahora el Rey celestial.

Comoquiera que se denomine el modelo de nuestro icono (y también de las monedas), lo que sí está claro es que la alusión a Zeus se ha convertido en un argumento y en un problema de los primeros iconos de este tipo. Un pasaje de la pérdida histo-

<sup>43</sup> J. D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian, II*, Nueva York, 1959, *passim*. Sobre la imagen numismática, cfr. también M. Restle, *Kunst und byzantinische Münzprägung von Justinian I. bis zum Bilderstreit*, Atenas, 1964, pp. 118 ss.; P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1968, I/1, pp. 65 ss., II/2, pp. 568 ss., 578 s., 644 s., 649 s. [segundo mandato con tipo semítico]; Washington, 1973, III, pp. 146 ss. [representación de Cristo y su historia tras la querrela iconoclasta].





78. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de Cristo Pantocrátor, siglo VI/VII.



79. Roma, catacumbas de Ponziano. Imagen votiva de Gaudiosus, Pantocrátor, siglo VI.



80. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de Cristo del «tipo semítico», siglo VI.



81. Washington, Dumbarton Oaks. Moneda de Justiniano II (anverso), 685-695.



82. Washington, Dumbarton Oaks. Segunda moneda de Justiniano II, 705.

ría eclesiástica de Teodoro Lector menciona a un pintor que en el siglo V realizó un icono de Cristo «semejanza de Zeus» por encargo de un pagano en Constantinopla<sup>44</sup>. Como consecuencia, se le secó la mano. El teólogo Juan de Damasco, que cita la leyenda, añadió: «El pelo aparecía distribuido en la tabla pintada de tal modo que no cubría los ojos, porque es con este [esquema] como los griegos pintan a Zeus».

La versión original de la leyenda sigue así: «La otra forma [de retrato] de Cristo, a saber, aquella con el pelo corto rizado, es la auténtica.» Es precisamente esta otra forma de representación la que eligió el mismo Justiniano II cuando en el año 705 subió al trono por ségunda vez después de muchos avatares (fig. 82)<sup>45</sup>. ¿Quería intentarlo esta vez con un modelo más efectivo? Dos extremos opuestos, que parecen excluirse mutuamente, representan sucesivamente a Cristo en la efigie numismática. Los dos retratos, el «helenístico» y el «semítico», rivalizan en las primeras monedas con la imagen de Cristo. El par conceptual helenístico-semítico apunta intencionadamente a dos características de distinta categoría. El retrato semítico presenta rasgos raciales en la fisonomía y el largo del cabello, y perfila en su «fealdad» un retrato privado justificado desde una perspectiva étnica. El retrato helenístico, por el contrario, no encarna a un hombre helénico, sino que recuerda a la imagen de los dioses de la tradición helenística.

Breckenridge ve, con razón, tras el «tipo semítico» un «original» de la zona de Siria-Palestina, posiblemente una imagen milagrosa o una *achiropite*. Su pretendida autenticidad y una historia cultural atractiva son probablemente las razones por las que se escogió este tipo, de gran significado hasta la querrela iconoclasta, para el retrato numismático. En la Edad Media apenas sí tuvo relevancia. Por el contrario, el «tipo helenístico» determinó decisivamente la imagen posterior de Cristo. Ahora sólo podemos conjeturar cuáles fueron las razones que condujeron a este resultado. Es difícil que se tratara de una decisión estética. La razón probablemente estribe más bien en la confianza depositada en un arquetipo considerado especialmente bueno, que determinó la historia de la imagen, pero también es posible que estuviera relacionada con el significado que un «original» tenía para la dinastía reinante.

El cambio de tipo de efigie —del helenístico al semítico— en las monedas del mismo emperador es un indicio claro de que se trataba de efigies muy concretas, es decir, de iconos. Por desgracia en la actualidad no podemos hacernos una idea ni del tipo ni del lugar ni de los nombres de culto de estos iconos.

Sin lugar a dudas, no se podía revalorizar el icono de una manera más significativa que introduciéndolo en la iconografía numismática, lugar de la imagen del emperador y del «signo de poder» del emperador. El icono se convirtió así también en una especie de «signo de poder», pero de un rey celestial. El emperador toma a su servicio el signo de poder para remitir a una instancia supraterrrenal.

De esta manera, se desarrolla bajo signo contrario la continuidad entre imagen estatal y religiosa. Si esta última había sido adoptada en cierto modo por la imagen del

<sup>44</sup> J. D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian*, cit., p. 58. La fuente es J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., t. LXXXVI, pp. 173, 221. Véanse también las observaciones en E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art. 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> century*, cit., pp. 20 s.

<sup>45</sup> Al respecto, además de J. D. Breckenridge, bibliografía en nota 43.

emperador, recibiendo sus derechos, ahora el icono se convierte en aliado dominante que impone su sello a la imagen estatal. Heraclio (610-641) fue el padre de la dinastía a la que también pertenecía Justiniano II. Por tanto, cuando este último se remite a determinados iconos, es probable que se trate de los mismos que proporcionaron victoria y protección al padre de la dinastía. Sin embargo, el icono adquiere mayor rango que la imagen del emperador, que es desplazada del *averso* al *reverso* de la moneda, aunque *de facto* también ocupa el lugar de la cruz triunfal. Los temas presentados hasta ahora en *averso* y *reverso* se aúnan ahora al parecer el emperador mismo con la cruz monumental en la mano<sup>46</sup>.

La iconografía del Estado cambia su connotación imperial antigua por una religioso-eclesiástica. El emperador se legitima nuevamente como «representante de Cristo» en la tierra. Su poder, un poder recibido de otra mano, se asienta en el deseo de Dios de que sea él quien administre en su nombre el Imperio cristiano en la tierra. El soberano celestial y el soberano terrenal son presentados en sus efigies mostrando el orden jerárquico que les corresponde.

Desde que se publicó el libro de André Grabar *L'empereur dans l'art byzantin*, sabemos que los emperadores fomentaron intensamente la iconolatría<sup>47</sup>. Puede hablarse de iconos de la corte e iconos del Estado. Se trata en la mayoría de los casos de imágenes milagrosas dinásticas cuyo culto se asemeja al de este tipo de imágenes en tiempos de los Habsburgo, también en su función de patrones *palladium* o personales. Puesto que los emperadores eran los representantes del estado, la iconolatría no podía restringirse a la esfera privada. Con Justiniano II los iconos también comienzan a utilizarse como instrumentos de propaganda en la «lucha de ideologías». El icono da fe del emperador «ortodoxo» tanto en su propio territorio como en el exterior, sobre todo contra Occidente y contra el rival en la lucha por la hegemonía mundial, el islam, especialmente en el medio numismático.

«Cambian [aquí] iconografía y leyenda. La inscripción del reverso rezaba anteriormente VICTORIA AUGUSTORUM y pertenecía aún a la serie de buenos augurios cuyo garante fue primero la diosa de la Victoria [...], después [...] el *palladium* del Imperio, la cruz como signo triunfal [...] La [nueva] leyenda abandona la tradición romana mediante la inscripción REX REGNANTUM [es decir, Rey de reyes]. Si se da vuelta al solidus se lee: DOMINUS JUSTINIANUS SERVUS CHRISTI [siervo de Cristo] [...] La nueva [...] leyenda [...] vincula la imagen del emperador con la imagen de Cristo, y esto quiere decir que el emperador es el representante de Cristo. Por la autoridad de Dios, el emperador puede acuñar monedas del mismo modo que el emperador firma en nombre de Cristo [...], emperador por la gracia de Dios.» La imagen del emperador pasa de lo militar a lo ceremonial. «Ya con Justiniano I el globo con la cruz, el símbolo del emperador universal, ocupa el lugar de la lanza y el escudo. El casco también desaparece. En su lugar aparece la corona»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Cfr. bibliografía en nota 43.

<sup>47</sup> A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, cit., *passim*.

<sup>48</sup> M. Restle, *op. cit.*, p. 12.

Según Breckenridge, se trata de «una sutil transición del a iconografía previa, en la que los símbolos cristianos eran los instrumentos del poder imperial en la consecución de un trunfo secular en esencia, a una nueva concepción en la que el propio emperador no es sino el instrumento de la voluntad divina en la consecución de sus propias victorias [...]. El emperador, de pie ante su señor, se presenta a los hombres como la imagen del *Pambasileos* divino en la tierra y como el apóstol de la verdadera fe, de la ortodoxia»<sup>49</sup>. Sin embargo, muchas veces la legitimación tiene un motivo patente. A los emperadores les gusta invocar especialmente al Cielo cuando sienten que su poder está amenazado por usurpadores. Los iconoclastas, en lugar de la imagen de Cristo, recurren a la antigua convención de representarse con los antepasados. También en este caso la representación con el hijo, también coronado como Augusto, persigue la intención de asegurar la sucesión. Más tarde se acusaría a los iconoclastas de haber sustituido la imagen de Cristo por la suya propia<sup>50</sup>.

Cuando en 705 Justiniano II ocupa de nuevo el trono después de diez años de interrupción, introduce en sus monedas el «tipo semítico» de Cristo mencionado más arriba (fig. 82). Desde el punto de vista de Kitzinger, no se trataba sólo de otro tipo de efigie, sino que, en tanto que verdadera efigie, estaba caracterizado claramente por un *estilo* geometrizado<sup>51</sup>. La «mímesis de Cristo» por el emperador se subraya más aún mediante el retorno a la imagen de medio cuerpo. El emperador «ya no se dirige a Cristo, sino que habla a los hombres». Su globo con el signo de la cruz proclama la «paz» (*pax*) citada en la leyenda, que la dinastía legítima ha regalado de nuevo al mundo. Por eso los súbditos le saludan con la proclama de que «gobierne muchos años» [DN IUSTINIANUS MULTUS AN]<sup>52</sup>.

Desde el punto de vista de la política exterior, la moneda con la imagen de Cristo quizás es una reacción a las emisiones del califa Abd el-Malek, que se había presentado en sus monedas como «señor de los verdaderos creyentes» y «representante de Alá». André Grabar interpreta la nueva iconolatría como propaganda religiosa en la lucha entre imperios y sistemas<sup>53</sup>. Las leyendas de las monedas muestran que Bizancio reaccionaba a la teocracia del imperio vecino. Desde 695 las monedas árabes no presentan ninguna imagen del soberano, sino inscripciones anicónicas que invocan al Dios único con su nombre<sup>54</sup>. La imagen de Cristo y la santa lanza, con anterioridad a 695 habían sido símbolos de integración de dos sistemas. Los dos imperios teocráticos siguen determinándose mutuamente en la rivalidad ideológica. Los «signos de poder estático-tradicionales» mantienen su aura en el mundo grecorromano<sup>55</sup>. Los símbolos

representan valores y convicciones que se veneran o combaten. Imagen y versículo del Corán son opuestos irreconciliables.

Sin embargo, Bizancio, por su parte, inicia pronto la lucha contra las imágenes, y lo hace pocos años después de que el califa Yazid I promulgara una primera prohibición de representación figurativa (721) para las iglesias cristianas del Imperio árabe<sup>56</sup>. Resulta también llamativo que Leo III «el Isaurio» (717-741), que inició la iconoclastia, procediera de Siria y estuviera familiarizado con la mentalidad árabe. Él había detenido la invasión árabe de Bizancio. Ahora, sin embargo, dirigía su campaña contra la imagen de Dios y de los santos, mientras que en el Imperio árabe toda representación de un ser vivo, que, en tanto que imagen, forzosamente carece de vida, se consideraba una competencia ilícita con el creador<sup>57</sup>.

Es probable que la iconolatría exagerada así como el súbito contragolpe sufrido en Bizancio recibiera impulsos de su vecindad con el islam. La elección del «tipo semítico» que Justiniano II pondría posteriormente en sus monedas, tenía en este contexto un significado que debemos esclarecer. Donde mejor se documenta este retrato de Cristo es en aquellos territorios que ya se encontraban bajo dominio árabe. Una miniatura siria del año 586 da fe de ello, lo mismo que los frescos de Abu Girgeh (Egipto) y del templo Bel de Palmira<sup>58</sup>. Un icono del Sinaí que Weitzmann data en el siglo VI<sup>59</sup> (fig. 80) repite el «original» en el mismo medio. Seguro que aún se sabía que esta imagen milagrosa temprana procedía de aquellos territorios que se habían perdido a manos del islam: un hecho que no podía sino fomentar su culto en la capital. Desde allí enseguida la imagen se propaga con gran éxito por el oeste del imperio. Sólo un año después de la emisión de las monedas en Bizancio, el papa Juan VII (705-707) ordenó pintar en Santa Maria Antiqua una adoración de la Cruz (véase p. 210) que presenta el «tipo semítico» (figs. 83, 87).

## 7.6 Iconos con argumento teológico

Los primeros iconos se sitúan tanto en la tradición del retrato, que muchas veces se olvida que eran objeto importante de discusiones que comenzaron en la teología, pero desembocaron en la política. Ya nos hemos ocupado de su papel en la política iconográfica de papas y emperadores, pero sería muy provechoso observar en este contexto una serie de iconos tempranos que no se limitan a reproducir una figura, sino que la

<sup>49</sup> Véase al respecto A. A. Vasiliev, «The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II. AD 721», *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1955), pp. 23 ss.; O. Grabar, «Islam and Iconoclasm», en A. Bryer y J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, Birmingham, 1977, pp. 45 ss.

<sup>50</sup> R. Paret, «Textbelege zum islamischen Bilderverbot», en *Das Werk des Künstlers. Festschrift Hubert Schrade*, Stuttgart, 1960, pp. 36 ss.; *idem*, «Das islamische Bilderverbot und die Schia», en *Festschrift W. Caschel*, Leiden, 1968, pp. 224 ss.; *idem*, «Das islamische Bilderverbot», en J. Iten-Maritz, *Das Orientteppich-Seminar*, cuaderno 8, 1975, pp. 4 s.; cfr. también A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 47 ss. [«La guerre par les images»], p. 103 [«Hostilité aux images: Musulmans»]; O. Grabar, *op. cit.*, *passim*.

<sup>51</sup> Los ejemplos, reunidos todos por J. D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian*, cit., *passim*.

<sup>52</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B6, lám. XI [35 x 21,2 cm]. Aquí también se encontrarán otros ejemplos comparables.

<sup>49</sup> J. D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian*, cit., p. 91 s.

<sup>50</sup> A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., p. 124.

<sup>51</sup> E. Kitzinger, «Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art», *Zbornik Radova* 8, 1 (1963), pp. 185 ss. [véase también E. Kitzinger, *Selected Studies*, cit., pp. 256 ss.].

<sup>52</sup> J. D. Breckenridge, *The Numismatic Iconography of Justinian*, cit., p. 96. Cfr. también G. Rösch, *Onoma Basileos. Studien zum offiziellen Gebrauch der Kaisertitel in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit*, Viena, 1978, *passim*.

<sup>53</sup> A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 68, 71 ss.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 68, il. 63.

<sup>55</sup> Véase al respecto E. Fehrenbach, en *Historische Zeitschrift* 213 (1971), pp. 296 ss.

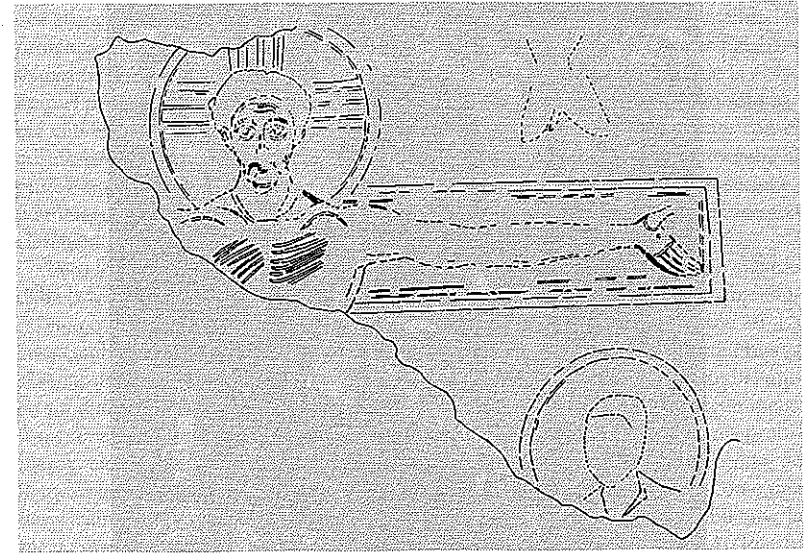
presentan, por medio de inscripciones o de medios propios del ámbito de la imagen, como portadora de un argumento teológico. Como cabía esperar, en la primera época el argumento de todos los argumentos era la doctrina de las dos naturalezas del Logos hecho hombre, también incluso en el caso de que lo que se pretendiera fuera rebatirla.

Así por ejemplo, el icono del Sinaí con la Madre de Dios entronizada<sup>60</sup> (fig. 77) presenta la línea más corta entre Cielo y tierra con un rayo de luz blanco que desde la mano aprobatoria del Dios invisible desciende sobre María, en cuyo regazo aparece el Dios visible hecho carne. Los mártires, que flanquean a ambos lados el grupo de la madre y el hijo, han padecido la muerte por su defensa de la fe verdadera. También los santos soldados Sergio y Baco aparecen en otro icono del Sinaí con su soberano celestial (fig. 40), que documenta su presencia terrenal e histórica en el medallón de la verdadera faz (véanse cap. 4.1 y 5.4)<sup>61</sup>.

La crucifixión (fig. 71) era especialmente idónea como tema para plantear la cuestión en torno a quién murió realmente en la cruz (o, según otra versión, no murió porque no tenía cuerpo que pudiera perecer). La cuestión acerca de la realidad de la crucifixión siguió moviendo los ánimos en la Edad Media (véase cap. 13.4). En el siglo VII este asunto se hallaba tan directamente ligado a la controvertida visión de Cristo, que el teólogo Anastasio llevaba consigo iconos con la crucifixión a los debates teológicos para conducir al error a sus oponentes con preguntas capciosas que los ponían en apuros a la vista de la persona en la cruz<sup>62</sup>. Apenas sorprende que en estos iconos esté planeada concienzudamente la forma de representación, puesto que con ellos se formulaba una definición de fe. Por eso se decidió pintar a Cristo con los ojos cerrados, para aludir a su muerte humana (véase cap. 7.1). En estas tablas, por tanto, no nos encontramos ante narraciones de la Pasión, sino ante representaciones del hombre Dios como crucificado.

Ciertas inscripciones en forma de oración invitaban a veces al observador a emplear realmente esa «mirada teológica». Una de estas inscripciones, en el marco de un pequeño icono de la crucifixión, reza: «¿Quién no se conmueve y tiembla de horror, cuando Te ve a Ti, mi Salvador, en el madero de la cruz? Llevas el ropaje de la muerte, pero también estás envuelto por el manto de la eternidad»<sup>63</sup>. Más tarde, desde Teodoro de Studion, se desarrolló un género literario propio para las inscripciones que acompañaban a los iconos<sup>64</sup>.

Un notable icono del Sinaí, que llegó a Kiev en el siglo XIX, (fig. 85), parafrasea en el siglo VI un argumento teológico similar con un testimonio que esta vez transmite san Juan Bautista<sup>65</sup>. Su presencia en la tabla no se debe a motivos propios, sino



83. Roma, S. Maria Antiqua. Crucifixión en el presbiterio, 705-707.



84. Trevi, cerca de Spoleto, «Templo de Clitumno». San Pedro, siglo VIII.

<sup>60</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B3, lám. IV.

<sup>61</sup> *Idem*, núm. B9, lám. XII.

<sup>62</sup> Véase al respecto la documentación indicada más arriba en nota 11.

<sup>63</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B51, lám. CVII.

<sup>64</sup> Véase al respecto, P. Speck, *Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände (Supplementa Byzantina 1)*, Berlín, 1968, *passim*.

<sup>65</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B11, lám. LVII. Quiero agradecer aquí los estímulos recibidos por el trabajo de K. Corrigan, «The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev», *Dumbarton Oaks Papers*.



85. Kiev, Museo de Arte Occidental y Oriental. Icono de san Juan Bautista procedente del Sinaí, siglo vi.

por el testimonio de la naturaleza divina que dio al ver a aquel hombre, diciendo las proféticas palabras: «Mirad al Cordero de Dios» (Juan 1, 29). Estas mismas palabras se despliegan en un rollo que llega hasta la roca blanca ante el fondo azul de la obra. Pero el profeta, que con su cabello despeinado ofrece un aspecto agreste, no sólo habla con el texto, sino que además señala al medallón de Cristo exactamente con el mismo gesto que recoge el texto. El dedo índice extendido hacia arriba otorgaba al pintor la posibilidad de asociar ambas figuras de manera más visible. Así, se pintó una imagen de san Juan que evitaba la situación escénica y, sin embargo, expresaba claramente el argumento esgrimido por el profeta.

Pero lo llamativo del asunto estriba en que Juan hablaba metafóricamente cuando daba la bienvenida al Cordero de Dios. El pintor, sin embargo, no repite esta metáfora, sino que representa al hombre al que se refería. Esto no siempre había sido así. La cosa cambió cuando se dieron cuenta de que una parte del argumento perdía fuerza si se mostraba un cordero en la imagen, puesto que san Juan era precisamente el único profeta que había visto realmente a Jesús y no sólo lo había anunciado con metáforas. Por este motivo en un concilio que se reunió en el año 692, los teólogos prohibieron expresamente la misma metáfora que en el siglo vi aparecía a modo de demostración en la cátedra de marfil del obispo de Rávena, interpretándola como una desviación que desvirtuaba la realidad de la encarnación y, por tanto, debilitaba la fuerza probatoria de la visibilidad de Cristo en cuerpo carnal (véase cap. 8.4). Puesto que los iconos hacían que Cristo apareciese a los ojos físicos igual que él mismo se había mostrado, estaban obligados a aprovechar esta ventaja frente a la palabra. El hecho de que en los iconos pudiera verse lo que los textos sólo podían narrar se convirtió también en un argumento a favor de su existencia.

Con estos mismos medios el icono de san Pedro (fig. 62), del que ya hemos hablado antes, también hacía una declaración teológica<sup>66</sup>. La imagen representa, como ya vimos, al apóstol y mártir en un esquema iconográfico del que hasta el año 540 se había servido el cónsul en la iconografía estatal, es decir, como representante de la majestad imperial, mantenida en el centro de la serie de medallones que tenía sobre su cabeza. Así, del mismo modo que el cónsul representaba al Estado en nombre del emperador, también san Pedro representaba a la Iglesia en la tierra en nombre de Cristo. En el icono, el tipo iconográfico de Cristo atestigua la naturaleza divina, puesto que soberana, mientras que, a derecha e izquierda, los testigos históricos de su muerte completan la referencia a su naturaleza humana.

El reconocimiento del papel de san Pedro como cónsul terrenal del hombre Dios no era entonces tan controvertido entre Oriente y Occidente como parece después. De lo contrario no habría sido posible que un icono griego del siglo vii extremarse su argumento mediante una inscripción. La *igona* de Pedro estaba antaño en San Pietro in Cielo d'Oro, la iglesia principal de la residencia real lombarda de Pavía, donde un peregrino anotó su inscripción en el siglo viii<sup>67</sup>. La inscripción estaba en griego y, por

<sup>66</sup> K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, cit., núm. B5, lám. VIII.

<sup>67</sup> G. B. de Rossi, *Inscriptiones Christianae Urbis Romae Septimo Saeculo Antiquiores*, II/1, Roma, 1888, p. 33, núm. 82: «In igona sancti Petri [...] ton Theon Logon. The[asth]ē chrysō tēn theo [g]lypton petran en hē

lo tanto, el icono mismo también lo era. El comienzo estaba mutilado, puesto que nuestro testigo sólo pudo leer una referencia a «Dios Logos» a la que san Pedro señalaba en la imagen. Se invitaba a quien lo contemplase a descubrir «en el oro la piedra formada por Dios» (*theoglyptan petran*), «en la que en verdad yo no vacilaré» (*klonoumai*). El retrato de san Pedro, en el que también estaba incluido *Theos Logos*, constituía así un buen soporte para un argumento teológico y eclesiástico. El juego de palabras *Petrus-Petra* (piedra) se remonta a Mateo 16, 18, donde Cristo anuncia que sobre esa piedra construirá su Iglesia. La alusión al apóstol visible «en el oro» hacía referencia, por un lado, al fondo dorado de la tabla y, por otro, a la advocación de la iglesia paviana. La tabla griega podría ser, pues, un encargo de la corte lombarda.

En Roma, por razones de las que ya hemos hablado antes, por entonces se daba preferencia al doble retrato de san Pedro y san Pablo, que juntos podían representar a la Iglesia de Roma (véase cap. 7.2). En unas pinturas murales del siglo VIII en la iglesia de Trevi, cerca de Spoleto, cuyo aspecto se aproxima extrañamente a un templo, también aparecen formando una pareja, cuya procedencia a partir de una pareja icónica se pone de manifiesto en la referencia al marco y en la elección del fondo rojizo<sup>68</sup>. En origen, los «gemelos» romanos se habían concebido para el ábside de San Pedro, donde flanqueaban a la figura de Cristo. Ahora, incluso en la decoración pictórica de un ábside se desea reproducir a la pareja apostólica como dos imágenes sobre tabla enmarcadas, y todo indica que copiaban un modelo famoso de Roma.

vevêkôs ou klonou[mai] [...]». Aparece mencionada en la colección de inscripciones compilada en el siglo VIII recogida en el Cód. Einsiedlensis. (Véase al respecto R. Valentini y G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, II, Roma, 1942, pp. 155 ss.; G. Walser, *Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pflegerführer durch Rom (Historia-Einzelschriften 53)*, Wiesbaden, 1987. Agradezco la referencia a Richard Krautheimer.

<sup>68</sup> Véase al respecto F. W. Deichmann, «Die Entstehungszeit von Salvatorkirche und Clitumnustempel bei Spoleto», *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* 58 (1943), pp. 106 ss., especialmente 143 s., con ils. 34, 35 [después de 760]; M. Andaloro, «I dipinti murali del Tempietto sul Clitunno dopo il restauro», en G. Benazzi (ed.), *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno*, Spoleto, 1985, pp. 47 ss. [después de 700].



## IGLESIA E IMAGEN. DOCTRINA DE LA IMAGEN EN LA TRADICIÓN ECLESIASTICA Y EN LA QUERELLA ICONOCLASTA

El mero hecho de que en torno al icono se desarrollara una guerra civil denota que, si queremos entender su historia, tenemos que pensar en otras dimensiones. La guerra civil comenzó con la eliminación del icono y, por consiguiente, fue una reacción contra un determinado uso, o mal uso, de los primeros iconos. No el icono en sí, sino su *veneración*, fue lo que desencadenó la destrucción del arte religioso. Por este motivo, no se puede entender el icono simplemente como un género de la pintura sobre tabla. La forma de la imagen señala unas demandas que no resultan obvias para el observador actual, sino que deben ser puestas al descubierto.

En el proceso de creación del icono, entre el siglo V y comienzos del siglo VIII, puede observarse la formación de una imagen de culto cristiana que toma el relevo de prácticas antiguas. Para justificar este hecho, la teología asume tesis sobre la imagen procedentes de la filosofía neoplatónica. Así, del mismo modo que el icono fue básicamente una imagen sobre tabla antigua a la que se dio un uso cristiano, también la doctrina correspondiente puede calificarse como la versión cristiana de teorías antiguas sobre la imagen.

### 8.1 La imagen en el cristianismo

No obstante, sería erróneo pensar que el cristianismo asumió sin fisuras la antigua tradición pictórica, sobre todo teniendo en cuenta que en un primer momento rechazó la imagen religiosa con todas las consecuencias<sup>1</sup>. En el centro del culto no se en-

<sup>1</sup> Al respecto, de manera fundamental: H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Gotinga, 1917; W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig, 1930; J. Kollwitz, «Bild III (christlich)», cit., pp. 318 ss.; *idem*, en W. Schöne, *Das Gottesbild im Abendland*, cit., pp. 57 ss.; C. Murray, «Art and the Early Church», *Journal of Theological Studies*, nueva serie, 28 (1977), pp. 326 ss.



contraba una imagen, sino la mesa de sacrificios, la *mensa*. El templo cristiano no incluía la *cella* con la estatua de la divinidad, sino que era el lugar de reunión de una comunidad que se encontraba para celebrar el sacrificio. La imagen de culto estaba prohibida, puesto que era una expresión visible idolatra pagana, a la que se oponían. La imagen del emperador, a la que los cristianos se negaron a ofrecer sacrificios, se convirtió en motivo de su persecución. Y, por último, no hay que olvidar la prohibición mosaica de representar a Dios en imágenes, por lo que la representación divina se convirtió en un tabú de la religión monoteísta, que no necesitaba diferenciar de manera manifiesta su Dios único invisible de los demás dioses, análogos en la forma.

A pesar de esta carga múltiple que soportaba en general la imagen religiosa y en particular la imagen de culto, acontece algo sorprendente: la Iglesia acepta la entrada de la imagen en el espacio destinado al culto. Ciertamente es que opuso resistencia durante mucho tiempo, pero acabó cediendo e incorporando la imagen, si bien ya no en la forma aparente de la escultura, sino de la pintura bidimensional. Tras la imagen, se adopta también una doctrina sobre la imagen que justifica posteriormente el culto —que ya se practicaba— en el plano de la controversia teológica en torno a la naturaleza de Cristo. La mayoría de los libros actuales asumen estos argumentos con el mismo recato de voto con que sus autores se entregan a la contemplación de los iconos. Con ello, fomentan el error de que se trata de una interpretación de la imagen genuinamente cristiana y genuinamente intelectual. Sí, incluso algo más: dan la sensación de que los cristianos tuvieron una relación esclarecida con la imagen de culto de sus antepasados paganos. Pero uno no debe dejarse equivocar por esta teoría apologética de la imagen, que lo único que hace es sublimar las prácticas existentes dotándolas a posteriori de una sanción teórica. Esto quiere decir que no podemos apoyarnos sin más en la doctrina del icono, puesto que era un producto de la controversia histórica mantenida en torno a la imagen religiosa<sup>2</sup>.

Las primeras disquisiciones sobre la imagen datan del siglo IV, es decir, del siglo en el que el cristianismo ascendió a la categoría de religión oficial del Imperio romano, y se encuentran en una carta del obispo Eusebio († hacia 339), teólogo del emperador cristiano Constantino I (306-337)<sup>3</sup>. La hija de éste había preguntado si Eusebio podía

<sup>2</sup> Sobre las prácticas en torno a la imagen de la época anterior a la aparición de la doctrina de los iconos: E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit. pp. 83 ss.; A. Cameron, *Continuity and Change in 6th Century Byzantium*, cit., *passim*; N. H. Baynes, *The Icons before Iconoclasm*, cit., pp. 226 ss. Respecto a la crítica de la doctrina de las imágenes, sobre todo: H. G. Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, informes de sesiones de la Academia Bávara de las Ciencias, Múnich, 1975.

<sup>3</sup> Véase, sobre todo, S. Gero, «The True Image of Christ. Euseb's Letter to Constantia Reconsidered», *Journal of Theological Studies* 27 (1981), pp. 460 ss.; *idem*, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine*, Lovaina, 1977, pp. 37 ss., 85 ss. [aquí sobre la repetida utilización de la carta en el concilio iconoclasta de 754 y su posterior refutación por Nicéforo]. Cfr. también H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., p. 41; W. Elliger, *op. cit.*, p. 47; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 16; C. von Schoenborn, «L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le I<sup>er</sup> et le II<sup>e</sup> concile de Nicée (325-787)», *Paradosis* XXIV (1976), p. 55. En Eusebio, resulta curiosa la descripción de la estatua de Cristo de Panea, en Palestina (*Historia ecclesiastica* 7, 18). Sobre la carta también: H. Hennephof, *op. cit.*, pp. 42 s.

conseguirle un retrato de Cristo, expresando así el deseo del hombre antiguo de una religión con imágenes. Otra cristiana, la propietaria de la imagen milagrosa de Camulia, preguntaba dos siglos más tarde: «¿Cómo puedo venerarle si no es visible y no lo conozco?» (véase cap. 4.1) Esta necesidad de contemplación creaba un problema a la Iglesia a la hora de decidir cómo mostrarse a los creyentes de otras religiones, cuestión que podía llevar a la revisión de la teoría pura con los riesgos que esto entrañaba. El obispo Epifanio de Salamis († 403) formuló esta preocupación en una frase muy significativa: «Levantad imágenes y veréis cómo las costumbres de los paganos hacen el resto»<sup>4</sup>. En su carta a la hija del emperador, Eusebio se expresaba de una manera más cortés, preguntando si Constantina había visto alguna vez algo semejante en una iglesia. Él, Eusebio, había quitado a una mujer imágenes de san Pablo y del Salvador para que no diera la impresión de que los cristianos llevaban a su Dios en una imagen a la manera de los idólatras. Finalmente, buscaba el desconcierto de la destinataria de la carta con la pregunta acerca de cuál de las dos naturalezas del hombre Dios esperaba encontrar en la imagen, puesto que la divina no es representable y la humana no es digna de representación.

Tras todo lo expuesto resulta evidente que la leyenda de san Silvestre debe de ser un producto de épocas posteriores, puesto que afirma que el papa Silvestre había entregado a Constantino dos efigies de los apóstoles Pedro y Pablo para convertirle al cristianismo. La coyuntura de la leyenda, cuya representación en imágenes está documentada en Roma ya en el siglo VI, arrancó en los siglos VIII/IX cuando se convirtió en la base de la «falsificación de Constantino», es decir, el intento del papa de justificar históricamente la posición como emperador supremo de Occidente frente a los carolingios. De esta misma época son también las dos pequeñas efigies de los príncipes de los apóstoles (del tesoro del Sancta Sanctorum; fig. 73) de las que ya nos hemos ocupado anteriormente (véase cap. 7.2). En el siglo IV, la Iglesia aún no hacía uso de estos medios.

Por el contrario, las observaciones de Eusebio y de Epifanio no constituyen casos aislados en la época. Un concilio general de la Iglesia que se reunió en Elvira en 306, formula en el canon 36: «Que no se hagan pinturas para la iglesia. Se decidió que no debe haber pinturas en la iglesia, a fin de que aquello que se honra y adora no se vea pintado en las paredes»<sup>5</sup>. Preocupaba aún de manera general el poder que podía ejercer la imagen sobre quien las contemplase. Se temía que el observador ignorante confundiera la representación con lo representado. Juan de Damasco, el primer teólogo

<sup>4</sup> Al respecto, sobre todo: K. Holl, *Gesammelte Aufsätze*, 2, Tübinga, 1928, pp. 351 ss.; G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Breslau, 1929 [Amsterdam, 1964], pp. 68 ss. [con edición de las cartas y el testamento]. Cfr. también H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., pp. 58 ss.; W. Elliger, *op. cit.*, pp. 53 ss.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 41 ss.; H. Hennephof, *op. cit.*, pp. 44 ss. Sobre Epifanio (*Panarion haereticum* 27.6, 10. Ed. K. Holl, Leipzig, 1915, p. 311), véase E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., p. 93.

<sup>5</sup> H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., pp. 31 ss.; W. Elliger, *op. cit.*, pp. 34 ss. [La traducción castellana se toma de Joaquín Yarza, Milagros Guardia y Teresa Vicens, *Arte Medieval 1. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 49].



de la imagen (hacia 680-749), formuló algunos siglos más tarde como su teoría lo que en realidad debería haber sido obvio para todos: «La imagen es una semejanza que expresa el original de tal modo que entre ambos siempre subsiste una diferencia»<sup>6</sup>. Todo indica que en el interés se había vuelto problemática incluso la diferencia entre la imagen y lo representado.

Las primeras noticias referentes al uso de imágenes religiosas por parte de la Iglesia datan del siglo VI. La familia imperial de Oriente desempeña un importante papel a este respecto, p. e. con la donación de imágenes votivas en la iglesia de Blaquernas o con el envío de una imagen de María de Jerusalén a Constantinopla<sup>7</sup>. En el caso de la imagen mariana se trataba del primer representante de un nuevo género, pues se decía que había sido pintada por el evangelista san Lucas en vida de la Madre de Dios, que había posado en persona para el pintor (véase cap. 4.2).

En el siglo VI, cuando el culto a la imagen comienza a tomar formas que ya no pueden pasar desapercibidas, aparecen también las primeras reflexiones sobre el valor o la insignificancia de la imagen, cuya entrada en el espacio cultural cristiano aún no había sido permitida en todas partes. En esta etapa, las consideraciones pedagógicas son las que mayor relevancia alcanzan. Desde el punto de vista del obispo Hipacio de Éfeso, las imágenes debían adoctrinar y convertir a la fe cristiana sólo a aquellos que lo necesitaban, la gente sencilla e inculta<sup>8</sup>. Las imágenes como Biblia de los analfabetos: éste sería el núcleo de la doctrina oficial de la Iglesia romana<sup>9</sup>. En el siglo VII aparecen en las leyendas de santos las primeras justificaciones de las nuevas prácticas en Oriente. La leyenda griega de san Pancracio de Taormina hace referencia a un icono con el retrato de Cristo pintado por encargo de Pedro, que éste habría entregado al santo en su misión a Sicilia, junto con manuscritos iluminados de los Evangelios y tablas que debían servir de modelo para la decoración de las iglesias<sup>10</sup>.

## 8.2 La querrela iconoclasta bizantina del siglo VIII

La veneración de los iconos, que creció rápidamente, provocaría muy pronto la crisis en el siglo VIII. Los cien años de la querrela iconoclasta, que durante un tiempo desembocó en una guerra civil, dividieron la Iglesia y la sociedad. Es en este momento cuando comienza la discusión oficial y pública sobre la imagen, en la que participan teólogos y aquellos que se consideran a sí mismos como tales. La doctrina de la imagen es el resultado de esta crisis, que sirvió a enemigos y defensores para justificar teóricamente su posición. Se va formando un nutrido expediente de agudas formulaciones, en ocasiones llevadas al extremo, en las que a menudo se pone de manifiesto su carácter polémico. Se consigue por la fuerza la formación de un canon donde aún no lo había. No obstante, conviene no olvidar que las tesis de los «iconoclastas» (*ikonomachoi*) las conocemos deformadas por ser el punto de vista del bando derrotado, pues se citaban simplemente para rebatirlas a fondo. Por otra parte, la polémica del otro bando exageraba las destrucciones de imágenes, aunque tampoco cabe duda de que el Estado eliminó iconos que se hallaban en su posesión y que eran objeto de veneración pública (véanse pp. 215 s.).

La querrela iconoclasta es, como se sabe, el capítulo más discutido de la historia del icono<sup>11</sup>. La bibliografía sobre el tema es tan extensa como controvertido el juicio de los acontecimientos. Todos los intentos de explicación a partir de una sola causa han fracasado. Son demasiados los factores y los actores que desempeñaron un papel en este capítulo histórico. Muchas veces las imágenes eran sólo el pretexto para dilucidar conflictos preexistentes entre la Iglesia y el Estado, entre el centro y la periferia, entre las capas altas y los grupos marginales de la sociedad. La corte y el ejército por un lado, y los monjes por otro, entraban en luchas en las que la línea de frente cambiaba continuamente. A ello hay que añadir los movimientos heréticos, especialmente en las

<sup>6</sup> De *imaginibus* III, 16; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 94, cit., p. 1337; B. Kotter (ed.), *Die Schriften des Johannes von Damaskus*, III, Bolin y Nueva York, 1975, pp. 125 ss. Cfr. también nota 28.

<sup>7</sup> Cfr. C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 34 s., y la bibliografía sobre el icono de la Hodegetria (cap. 4, nota 7 del presente libro).

<sup>8</sup> Al respecto, sobre todo: S. Gero, «Hypatios of Ephesos on the Cult of Images», cit., pp. 208 ss. Cfr. también E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», cit., pp. 94 s.; G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des 6. bis 9. Jahrhunderts*, Würzburg, 1969, pp. 44 ss.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 116 s. Más tarde esta «división en clases» de los cristianos será criticada por Teodoro de Studion.

<sup>9</sup> Son, sobre todo, las cartas XI, 13 y IX, 6 de Gregorio Magno las que determinaron la visión canónica. Al respecto: H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, cit., pp. 77 ss.; J. Kollwitz, «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», cit., pp. 57 ss.

<sup>10</sup> Edición en A. N. Veselovskij, en *Sbornik Otdelenija Russkogo Jazyka i Slovenosti Imperialni Akademij Nauk* 40, 2 (1886), pp. 65 ss.; especialmente pp. 73 ss. Cfr. también C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 137. En Jerusalén se cuenta que san Pedro encargó un icono de Cristo a un pintor llamado José, que fue copiado numerosas veces. También san Pancracio, cuya vida se debe a su sucesor Evagrio, llevaba en su equipaje un icono de san Pedro.

<sup>11</sup> La ingente bibliografía sólo puede mencionarse aquí de manera selectiva. Me parecen especialmente importantes en la historia de la investigación los trabajos que abordan cuestiones histórico-artísticas de A. Grabar, *L'iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*, cit.; H. Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt del Meno, 1973, pp. 114 ss.; A. Bryer y J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, cit., *passim*; P. Speck, *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*, München, 1978, *passim*; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit. Algunas fuentes se hallan recopiladas, haciendo más cómodo su acceso, en C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 149 ss. Sobre las tesis teológicas, especialmente: G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, cit.; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 296 ss.; G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., pp. 1 ss.; J. Kollwitz, «Bild III (christlich)», cit., pp. 318 ss.; K. Wessel, «Bild», en *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart, 1966, pp. 635 ss.; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 149 ss., 179 ss.; L. Barnard, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden, 1974, *passim*. Otra perspectiva del asunto, la cuestión de la identificación del santo, en P. Brown, *Society and the holy in late antiquity*, cit., pp. 284-301. Por lo demás, véanse las siguientes observaciones, así como K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, Gotha, 1890 [Amsterdam, 21970]; G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, cit., pp. 97 ss.; B. Brock, en M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München, 1973, pp. 30 s.; P. Schreiner, «Legende und Wirklichkeit in der Darstellung des byzantinischen Bilderstreits», *Saeculum* 27 (1976), pp. 165 ss.; J. Irmischer (ed.), *Der byzantinische Bilderstreit*, Leipzig, 1980.

provincias periféricas de Anatolia, que ponían en peligro la unidad del imperio y que en ocasiones motivaron la moderación del poder central y, en otras, su hostilidad. También los factores económicos determinaron la irrupción y el desarrollo del conflicto. Finalmente los militares, que siempre apoyan la posición del que lleva ventaja, intervino en los acontecimientos desde el principio. Al leer las fuentes, uno se pregunta muchas veces por qué fueron precisamente las imágenes las que desencadenaron los conflictos o por qué se expresaron en ellas. Los motivos sólo se pueden suponer, puesto que en las argumentaciones oficiales se intentaron ocultar. El primer tema de las imágenes, la figura del Dios hecho hombre, se hallaba naturalmente en el centro de las discusiones teológicas, contemplándose, bien como símbolo, bien, por el contrario, como obstáculo para la pureza y unidad de la fe. Paralelamente, se adecuaba como *corpus delicti* porque se trataba de un objeto visible para todos y podía, por tanto, ser venerado o deshonrado, expuesto o retirado. El consenso y el disenso podían expresarse de manera más clara en la imagen que en los escritos. Así se promovió la disciplina de un grupo donde la sutileza de los debates velaba la resolución. También el poder local de los propietarios de imágenes y la pérdida de poder de los emperadores, que se veían degradados a la condición de gobernadores de imágenes celestiales, impulsaron acciones en este contexto. El colapso de las ciudades en las guerras con los árabes exigía un poder central fuerte, que en caso necesario también estaba dispuesto a situar la unidad de la Iglesia por encima de todos los símbolos potencialmente divisores (iconos). La cruz, en tanto que enseña, del éxito militar imperial, era difícil que provocase tanto el disenso testológico como la acusación de idolatría, que ya en una ocasión había despertado la ira de Dios contra Israel. El tema de la querrela iconoclasta sobrepasa a todos los efectos los límites de una historia del icono como género iconográfico.

No obstante, debemos esbozar al menos mínimamente el desarrollo aparente de la controversia, tarea ya suficientemente difícil. Los acontecimientos arrancan en el año 726 con un edicto (?) contra las imágenes y la destrucción del icono de Cristo a las puertas de palacio (véase p. 180)<sup>12</sup>. El patriarca Germano, que defiende la causa de las imágenes, renuncia en 730. El emperador León III (717-741), que desencadena la querrela iconoclasta, es exponente del ejército y un retoño del hinterland sirio. Para él, éxito en la batalla y verdad en la fe están estrechamente ligados. Tenía muy cercano el ejemplo del califa, cuyos ejércitos habían conducido al imperio descentralizado al borde de la ruina, por eso León prefería presentarse como representante de un pueblo de Dios unido, siguiendo el modelo del Antiguo Testamento. Como escribió al papa, él, en tanto que emperador único del Dios único, pretendía acabar con las fuerzas centrífugas de la cultura disgregadora y de las autoridades locales<sup>13</sup>. Su hijo Cons-

<sup>12</sup> Sobre los inicios de la querrela iconoclasta, sobre todo: S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III*, Lovaina, 1973, pp. 94 ss. [iconoclastia oficial y el papel de Germano]; L. Lamza, *Patriarch Germanos I. von Konstantinopel*, Würzburg, 1975; D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die vierziger Jahre des 8. Jahrhunderts* (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 25), Múnich, 1980.

<sup>13</sup> Sobre la carta de Gregorio II: E. Caspar, en *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 52 (1933), p. 85. En la carta, León se refiere a sí mismo como emperador y sumo sacerdote (*hiericus*).

tantino V (741-775), que más tarde sería de una reprobación desmedida, introdujo cierto nivel teológico en la disputa. Al parecer, se inclinaba por los monofisitas, que creían sólo en la naturaleza divina de Cristo. En consecuencia, la imagen, que subrayaba justamente lo contrario, su naturaleza humana resultaba sospechosa<sup>14</sup>. Un primer momento culminante de la naciente doctrina de la imagen lo constituyó el Sínodo de Hieréia, que en 754, presidido por Constantino, decretó diversas definiciones de fe en cuestiones relativas a las imágenes<sup>15</sup>.

El camino victorioso de la iconoclastia experimentó su primera derrota cuando León IV murió en 780 y su viuda Irene se hizo cargo de la regencia de su hijo, aún menor de edad. En unión con el patriarca Tarasio y con el apoyo de círculos importantes de la capital cambió de rumbo y restauró el culto a las imágenes. Un «concilio ecuménico» se reunió en 787 en Nicea, donde en 325 se había celebrado bajo la presidencia de Constantino el Grande, el primer concilio eclesiástico general, y reprobó todas las conclusiones del sínodo precedente<sup>16</sup>. Más difícil resultaba demostrar la legitimidad y ortodoxia del culto a las imágenes a partir de la tradición de la antigua literatura eclesiástica, pues «no encontramos en los libros antiguos que las imágenes deban ser veneradas», como más tarde afirmará el partido opuesto<sup>17</sup>. En consecuencia, el esfuerzo filológico de reunir fuentes, además del esfuerzo hermenéutico de encontrar una legitimación en la tradición, fue el objetivo principal del concilio, que también redactó *cánones* generales (Apéndice, texto 8).

Este intermedio, sin embargo, no duraría mucho, y en 813 resurgió la iconoclastia. El emperador que dio el nuevo viraje era una vez más exponente del ejército y procedía, como armenio, también de las provincias periféricas orientales: no es casual que tomara el nombre imperial de León V (813-820) siguiendo el ejemplo de su antecesor del siglo VIII<sup>18</sup>. Su biógrafo afirma de él que quería imitar el ejemplo de aquellos emperadores que el Cielo había apoyado con una larga vida y éxitos militares<sup>19</sup>. En esta ocasión la resistencia del clero fue mayor. Entre los enemigos del emperador, que entretanto habían hecho carrera en el otro bando, a la cabeza de los teólogos de las imágenes se encontraban el patriarca Nicéforo (806-815, † 828), que tuvo que abdicar, y

<sup>14</sup> Al respecto, sobre todo: L. Barnard, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, cit., pp. 108 ss.; S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine*, cit., pp. 143 ss. Fuentes también en H. Hennephof, *op. cit.*, pp. 52 ss.

<sup>15</sup> J. D. Mansi, *op. cit.*, XIII, pp. 205 ss.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 165 ss.; H. Hennephof, *op. cit.*, pp. 58 ss., núms. 188-199, pp. 61 ss. [Horos], núms. 200-264. Cfr. S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine*, cit., pp. 53 ss.

<sup>16</sup> J. D. Mansi, *op. cit.*, XII, pp. 951 ss., XIII, *passim* [pp. 373 ss.; Horos; pp. 417 ss.; los cánones]; G. Lange, *op. cit.*, pp. 158 ss.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 172 s.; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 142 ss.; N. Thorn, *Ikone und Liturgie*, Tréveris, 1979, pp. 207 ss.

<sup>17</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., 108, p. 1025 [Vida de León V].

<sup>18</sup> Al respecto, sobre todo, la polémica Vida de León V (como en nota 17); P. J. Alexander, *The Patriarch Nicéphoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford, 1958, *passim*.

<sup>19</sup> Al respecto J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., 108, pp. 1024 s. [Vida de León V]. Sobre la conexión entre éxitos militares e iconoclastia: G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, cit., p. 168.

el abad del monasterio de Studion, Teodoro (759-826), que también se exilió. Un cortesano, Teodoto, se hizo con el trono del patriarca. Su sucesor, Juan «el Gramático» (837-843), que recibió el mote insultante de «Jannis», era ya entonces el guía de la nueva iconoclastia. El sínodo, que se reunió en el año 815 en la iglesia de Santa Sofía, y proclamó la teología deseada, lleva ya su impronta<sup>20</sup>.

Un último viraje acontece cuando el 20 de enero de 842 de nuevo una mujer, la viuda Teodora, asume la regencia de su hijo menor de edad. El 4 de marzo de 843, al igual que había sucedido antes, se elige como patriarca a un defensor, antes perseguido, del culto a las imágenes, Metodio (843-847). Ese mismo mes, un sínodo restaura la antigua posición, y el domingo de la reintroducción de las imágenes se proclama como «festividad de la ortodoxia»<sup>21</sup>. Sin embargo, los más radicales dentro del monacato, los «zelotes», esta vez no se dan por contentos con este viraje, y exigen mayor autonomía de la Iglesia, porque en su opinión había sido deshonrada por el imperio. Por este motivo y para contar con un héroe, el patriarcado difunde la imagen de santo y mártir del patriarca Nicéforo. Sus restos son trasladados a Constantinopla y se encarga la redacción de su vida<sup>22</sup>.

La semilla de un nuevo conflicto entre los dos poderes centrales rivales, emperador y patriarca, está echada y los acontecimientos que se sucederán se encuentran bajo este signo, y no ya bajo el signo de las imágenes. En el enfrentamiento por la posición dominante, durante las siguientes décadas la corte imperial, mediante su política activa de fomento de las imágenes, se llevó la parte del león en los beneficios de la iglesia, llegando al punto de asumir funciones del patriarca en las homilias de las iglesias nuevamente consagradas (véase cap. 9.1). Ambas partes intentan limitar los derechos del adversario. El patriarca Folio es destituido una primera vez en 867 y una segunda vez, bajo un emperador de la nueva dinastía de los macedonios, en 886 por haber ido demasiado lejos.

La polémica no sólo se queda en palabras, sino que también se refleja en el uso como arma de la imagen caricaturizante y difamatoria, aunque no a través de los libros iluminados, sino a través del medio de la miniatura libresca. En la primera destitución de Focio se encontraron entre sus libros actas sinodales falsificadas contra su adversario, el patriarca Ignacio<sup>23</sup>. Se trata de actas autógrafas (*autourgia*) de su seguidor Abes-

to, obispo de Siracusa, decoradas con ilustraciones polémicas en las que Ignacio aparecía caricaturizado y maltratado y llevaba denominaciones insultantes como «diablo», «engendro del mago Simón» y «Anticristo».

Lo mismo se había hecho ya antes, inmediatamente después de 843, contra los iconoclastas, y en este caso los manuscritos se han conservado en copias contemporáneas. Por regla general, se trata de salterios en cuyos márgenes no aparecen glosas verbales sino imágenes para comentar y actualizar los textos. La versión original entre los años 845 y 847, para celebrar con carácter retrospectivo la resistencia heroica del patriarca en la persona del «mártir» Nicéforo<sup>24</sup>. Un salterio de la colección Chludov, actualmente en el Museo Histórico de Moscú, es la copia mejor conservada. La ilustración del salmo 51, 7 (fig. 86) incluye un versículo que podía aplicarse al enemigo: «Por eso Dios te aplastará para siempre. Prefieres la mentira a la verdad»<sup>25</sup>. Dos representaciones, análogas por su tipología, «comparan» la victoria póstuma del patriarca sobre su mayor rival en el otro bando con el triunfo de san Pedro sobre Simón el Mago, a quien el apóstol, como reza en la inscripción, «destruye por su codicia [*philargyria*]». Con lo que se alude a la simonía o compra de cargos clericales. El patriarca rehabilitado aparece en la imagen inferior con la antigua pose romana de la victoria, con el pie sobre el hombro del vencido tirado en el suelo, sobre el «segundo Simón e iconoclasta», caricaturizado como un monstruo horrendo con largas greñas. El nuevo santo sostiene en la mano un icono redondo de Cristo, que ha logrado la victoria, como prueba visible de la ortodoxia. En la alusión a san Pedro y al triunfo sobre los paganos, el pintor trabaja, con una antítesis iconográfica para denunciar al enemigo y dar un lugar en la historia sagrada al bando vencedor.

La imagen es utilizada como arma que opera en unión con el versículo del salmo, como si el salmista hubiera tenido conocimiento del porvenir, y lo mismo vuelve a observarse, por ejemplo, en el salmo 25, 4, cuando el «antaño» y el «ahora» se refieren de manera muy concreta al sínodo iconoclasta de 815 y al patriarca, entonces expulsado y ahora rehabilitado<sup>26</sup>. *Entonces*, como se ve, el icono de Cristo fue enyesado, y manó sangre de él como si se tratara de una herida física. *Ahora* el mismo icono es rehabilitado de forma manifiesta. El prelado lo sostiene como acostumbra a hacer con los Evangelios, entre los pliegues de sus vestiduras sagradas, y exhorta con la mano de-

<sup>20</sup> P. J. Alexander, «The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definitions», *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), pp. 35 ss.; *idem*, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, cit., pp. 137 ss. Los textos en H. Hennesphof, *op. cit.*, pp. 79 ss., núms. 265-281; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 168 s.

<sup>21</sup> J. Gouillard, *Le synodikon de l'orthodoxie. Édition et commentaire (Centre de recherche d'histoire et de civilisation byzantines, travaux et mémoires 2)*, París, 1967, *passim*, C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 181 ss.

<sup>22</sup> Al respecto I. Ševčenko, «The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator-Psalter», *Cahiers archéologiques* 15 (1965), pp. 39 ss., especialmente 55 ss. Sobre la biografía e influencia de Nicéforo: P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, cit., *passim*.

<sup>23</sup> Véase la Vida de Nicetas de Paflagonia, que describe la vida de Ignacio (847-858, 867-877): J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, cit., 105, pp. 540 s. Cfr. también A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 185 s.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 191 s.

<sup>24</sup> Al respecto I. Ševčenko (como nota 22), *passim*. Datación bajo el patriarcado de Focio en A. Grabar, «Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX<sup>e</sup> siècle», *Cahiers Archéologiques* 15 (1965), pp. 61 ss. Una datación anterior (al respecto: A. Frolov, «La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustration marginales», *Revue de l'histoire des religions* 163 [1963], pp. 219 ss.) es hoy rechazada. Sobre este grupo, en el que destacan el cód. 61 del monasterio del Pantocrátor y el cód. Chludov (véase nota 25) cfr. R. Cormack, «Painting after Iconoclasm», en A. Bryer y J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, cit., p. 149; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.

<sup>25</sup> Moscú, Museo Histórico, cód. 129, fol. 51 verso: M. V. Scepkina, *op. cit.*, lám. fol. 51 verso; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.

<sup>26</sup> *Idem*, fol. 23 verso (lám. en M. V. Scepkina, *op. cit.*). Una ilustración paralela en el salterio del Pantocrátor cód. 61, fol. 16 (al respecto: I. Ševčenko, como nota 22, il. 1) con un poema adjunto sobre Nicéforo, «torreón de la ortodoxia», que aparece pisando al difunto sucesor, Teodoto, y el emperador Leo V, «enemigo de Dios» (*Theomachos*) y «león salvaje».

recha a su recepción y veneración. Al final de la larga historia de la querella iconoclasta, que ahora llega a su fin definitivo, se subraya una vez más que la representación de Cristo como testimonio de la fe ortodoxa y del correcto entendimiento de su persona estaba en el centro del debate.

### 8.3 Doctrina de las imágenes y sus tradiciones

Más importante que la descripción de la querella iconoclasta es para nuestro tema el análisis de la doctrina de las imágenes que se desarrolló en el transcurso del enfrentamiento, aunque no nos sea posible reconstruir este proceso histórico de manera exhaustiva en el contexto de nuestra investigaciones, pues de lo contrario desbordaríamos las proporciones convenientes y perderíamos de vista los argumentos centrales. No nos queda más remedio que realizar algunas simplificaciones drásticas, teniendo en cuenta que sólo el *corpus* de los textos conservados comprende muchos miles de páginas. No obstante, intentaremos al menos caracterizar las fases principales y los autores más importantes.

La doctrina de las imágenes en sentido propio es un fruto de la apología, de la legitimación frente a los iconoclastas. Este hecho la diferencia radicalmente de todos los textos anteriores. La nueva doctrina arranca con los escritos del patriarca Germano (véase Apéndice, texto 6), que tuvo que abdicar en 730<sup>27</sup>. El primer teólogo de la imagen de cierto rango es Juan Damasceno (hacia 675-749), que creció en territorio ocupado por el islam e ingresó en el monasterio de San Sabas, cerca de Jerusalén. Sus escritos teológicos sobre la imagen (véase Apéndice, texto 7) son, sobre todo, los tres libros «sobre los iconoclastas»<sup>28</sup>. De las tres fases de esta doctrina de las que habla Paul J. Alexander, la primera aún se encuentra dominada por argumentos tradicionales<sup>29</sup>. El valor conmemorativo de la historia sagrada que poseen las imágenes desempeña un papel importante, y el derecho a la imagen del cristianismo, que el judaísmo no poseía, se fundamenta en la encarnación de Cristo. Pero el debate cristológico, que iba a dominar la segunda fase de desarrollo de la doctrina de las imágenes desde que el concilio de Nicea de 787 se refiriera al tema, se desató por la brillante teología del bando contrario, cuyo máximo exponente fue significativamente un emperador, Constantino V (741-775)<sup>30</sup>. Su radicalismo tiene impronta claramente espiritual y se dirigirá pronto contra el «materialismo» de la religión. La

<sup>27</sup> S. Gero, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III*, cit., pp. 94 ss.; D. Stein, (como en nota 12), pp. 269 ss., con edición de un Logos sobre los iconos.

<sup>28</sup> Cfr. la bibliografía de nota 6, así como H. Menges, *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*, Münster, 1938; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 476 ss.; G. Lange, *op. cit.*, pp. 106 ss.; H. Hennepf, *op. cit.*, pp. 85 ss.; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 169 ss.; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 191 ss.

<sup>29</sup> P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, cit., pp. 189 s.

<sup>30</sup> Cfr. nota 14.

imitación de Cristo no es una cuestión del pintor ni de la imagen, sino un logro de la virtud, y sólo consiente la cruz y la eucaristía como introducción al espíritu y a la verdad de la fe<sup>31</sup>.

Cuando en 813 la iconoclastia irrumpe de nuevo, el debate, que han dominado alternamente ambas partes, tiene ya más de medio siglo. Si se quiere decir algo nuevo, deberá echarse mano de las últimas reservas de la tradición patristica e interpretarse con asociaciones sorprendentes. En el bando a favor del ícono, la tercera fase de la doctrina está determinada por el patriarca Nicéforo, que en el destierro tras 815 compuso los tres monumentales «Antidiscursos» (*Antirrhētikoi*) contra un interlocutor imaginario y un libro apologetico, *Apologeticus*, en favor de las imágenes<sup>32</sup>. El abad del monasterio de Studion, Teodoro, también tuvo tiempo en el exilio de componer obras similares<sup>33</sup>. Los dos teólogos entraron muchas veces en conflicto en cuestiones de política eclesiástica, pero respecto a la imagen eran de una misma opinión. Nicéforo discute al estilo clásico, con parlamentos y contraparlamentos, con un teórico tras el cual se intuye al emperador Constantino V, el malvado Mamonas. La discusión procedía ahora en el estilo y en la conceptualización de la filosofía peripatética de Aristóteles.

La argumentación da vueltas y más vueltas a la objeción de que Cristo no es circunscriptible (*a-perigrapto*) y, por tanto, tampoco se le puede pintar (*a-grapto*). Una y otra vez se examina la relación entre realidad y semejanza. Novedoso es el ímpetu de las pruebas filosóficas e históricas que se aducen intentando demostrar que imagen y palabra, el medio de la vista y el medio del oído, son igualmente antiguas e igualmente válidas. *Graphē* significa tanto escribir como pintar. La prueba por tradición se apoya con antiguos manuscritos en los que texto e imagen coexistían sin dominar el uno sobre el otro<sup>34</sup>. Teodoro de Studion se ocupa mucho más del problema del culto a la imagen y de su relación con el original, lo que realmente se venera en la imagen. La naturaleza es distinta, pero no la hipóstasis, es decir, el nombre de la persona y su apariencia individual.

<sup>31</sup> Al respecto, las fuentes como en nota 14 y 15. Cfr. también M. J. Baudinet, «La relation iconique à Byzance au IX<sup>e</sup> siècle d'après le Nicéphore le patriarche: un destin de l'aristotélisme», *Les Études Philosophiques* 1 (1978), pp. 85 ss., especialmente 88.

<sup>32</sup> Al respecto, sobre todo: P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, cit., *passim*. Cfr. también J. A. Visser, *Nikephoros und der Bilderstreit*, La Haya, 1952; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 489 ss.; G. Lange, *op. cit.*, pp. 201 ss.; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 203 ss.; M. J. Baudinet (como en nota 31), pp. 85 ss. Los tres libros de los *Antirrhētikoi* en J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 100, cit., pp. 201-534; el *Apologeticus* en *idem*, pp. 533-580.

<sup>33</sup> A. Gardner, *Theodore of Studium. His Life and Times*, Londres, 1905; B. Hermann, *Des hl. Abtes Theodor von Studion Märtyrerbrieve aus der Ostkirche*, Maguncia, 1931; P. J. Alexander, *The Patriarch Nicephoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, cit., pp. 83 ss. y 142 ss.; H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 491 ss.; P. Speck, *Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände* (*Supplementa Byzantina* 1), cit., *passim*; P. Henry III, *Theodore of Studios: Byzantine Churchman*, tesis doctoral, Yale, 1968, *passim*, pp. 177 ss.; G. Lange, *op. cit.*, pp. 217 ss.; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 217 ss.

<sup>34</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 100, cit., p. 384. Cfr. G. Lange, *op. cit.*, p. 215.



86. Moscú, Museo Histórico. Cód. 129, fol. 51 verso. Imágenes difamatorias contra los iconoclastas en un salterio griego.

Tras esta breve panorámica sobre el transcurso del debate, ha llegado la hora de contextualizar su contenido. Arrancaremos para ello con una definición del sínodo de 869, que representa conclusión extrema de estas definiciones:

Nosotros prescribimos que se veneren los iconos de nuestro Señor [...], honrándolos del mismo modo que los libros de los Evangelios. Pues igual que todos llegamos a la salvación mediante las letras de estos últimos, también encontramos todos –los cultos y los incultos– en el efecto de los colores su utilidad, y somos capaces de ello [...] Así pues, si uno no venera los iconos de Cristo, tampoco será capaz de contemplar su figura en su venida<sup>35</sup>.

Al lector actual no le resulta fácil comprender las tremendas dimensiones de la función que se quería asignar a las imágenes con esta definición. El texto sagrado era el único soporte de la revelación, la palabra auténtica de Dios. El cristianismo comenzó como una religión escrita. Como religión redentora, unía la salvación, es decir, la redención, con la Revelación. Sólo mediante la palabra de Dios acontece la salvación; a esta sentencia se le añadía ahora: la salvación también acontece por mediación de la imagen de Dios. Pero esta argumentación no era lógica ni mucho menos. ¿Con qué derecho se solicita para la imagen lo que hasta entonces había sido un privilegio de la palabra? Nadie ponía en duda que la palabra era la forma de comunicación de Dios. Pero ¿qué comunicaba la imagen? Con esta pregunta arranca la teología de las imágenes. Uno de sus principales objetivos será revalorizar la imagen como instrumento de la obra de la salvación y demostrar que Dios mismo así lo deseaba. ¿Cómo podía darse respuesta a semejante demanda, teniendo en cuenta que hasta entonces para la tradición eclesíastica la imagen era simple materia muerta –de madera y de colores– obra de un creador humano, el pintor, que intentaba reproducir en ella la naturaleza de Dios, de por sí inalcanzable? ¿Dónde y cómo era posible representar a Dios mismo en un producto elaborado por una mano humana? Pero era necesario hacerlo si se quería legitimar no sólo la imagen, sino también su veneración.

La Iglesia se encontraba en una situación muy complicada, porque en su propia tradición no había ninguna apología de la imagen en la que apoyarse. A pesar de todo, se logrará apelar a la autoridad de los «Padres». El problema de la imagen fue tratado con argumentos que se habían utilizado en la primera época de los Padres de la Iglesia para dilucidar el problema de la naturaleza de Cristo. Esta referencia, en realidad, no era muy disparatada, puesto que al fin y al cabo se hablaba de una única imagen y de su veneración. ¿Era Cristo representable? Si la respuesta era afirmativa, ¿con qué naturaleza? En este punto se reavivaba la vieja controversia en torno a la naturaleza del Dios hecho hombre y a la relación entre el Padre y el Hijo. El debate, que había sacudido la Iglesia, se desarrollaba bajo la premisa de que Dios era *uno e invisible*. ¿Quién era entonces Cristo? ¿Era sólo *parecido* es decir, *homoi-ousios*, o *idéntico*, es decir, *homo-ousios*? Los teólogos antiguos habían hecho uso de la imagen, más exactamente de la re-

<sup>35</sup> J. D. Mansi, *op. cit.*, 16, p. 400 [canon 3 del sínodo antioquiano].

producción, como una analogía para hacerse entender mejor, es decir, que discutieron sobre la imagen sólo como ejemplo de otra cosa y no por sí misma. Al igual que entonces se habló de la visibilidad de Dios en *Cristo*, ahora se habla de su visibilidad en la *imagen*. Los defensores de las imágenes pensaban que en el fondo era lo mismo, puesto que si el Dios invisible se había hecho visible en el hombre Cristo, éste también tenía que ser representable en imagen. Se había creado un nexo peligroso con el dogma aún espinoso de la realidad de la conversión de Cristo. La representabilidad de Cristo se convirtió así en uno de los argumentos principales de la ortodoxia.

Pero ¿qué se había ganado con esto además del reconocimiento de que Dios podía ser objeto de imágenes en la figura de Cristo como un hombre cualquiera sin temor de caer en la blasfemia? Si esto era lo único, ¿cómo podía legitimarse el culto a las imágenes? A este respecto, se echó mano de un argumento de la filosofía platónica, que ya se había utilizado en el antiguo debate. Si Cristo era representable como hombre, su representación, sin embargo, no se restringía a su naturaleza humana, puesto que, por su parte, él era imagen de Dios. La realidad de la imagen que contiene a su original servía como aclaración. En el Hijo del Hombre se hallaba la *imagen original* de Dios como en una *reproducción*. El hombre, según el Génesis hecho a imagen y semejanza de Dios pero no esa imagen misma, poseía a Cristo como modelo, que como Dios hecho hombre era la verdadera imagen de Dios y, por tanto, también arquetipo de la creación. Basilio el Grande (hacia 330-379) resumía los debates sobre la definición de Cristo con la siguiente afirmación: lo que en la imagen es semejante por la *forma*, en la relación entre el Dios hecho hombre y Dios es semejante por la *naturaleza* divina<sup>36</sup>.

Para aclarar la relación entre Padre e Hijo, Basilio aludía a la imagen del emperador, que en aquel entonces recibía las honras en representación del emperador y presidía los actos legales: «Al igual que nadie que en el ágora contempla la imagen del emperador y reconoce al emperador en la imagen piensa que se trate de dos emperadores, uno de la *imagen* y otro el emperador real, en este caso es lo mismo. Y si incluso la imagen y el emperador pueden ser uno (pues la imagen no provoca reproducción alguna del emperador), tanto más sucederá con el Logos divino y Dios»<sup>37</sup>. Atanasio (295-373) prosigue y dice: «[...] En la imagen se ha conservado invariable la semejanza con el emperador, de modo que quien la observa, le reconoce a él por la imagen

[...] Así la imagen podría decir: yo y el emperador somos uno [...] Quien venera el icono del emperador, venera en él al emperador mismo»<sup>38</sup>.

De esta comparación se derivaban dos consecuencias. La primera apunta a la cuestión teológica de la *persona* de Cristo. Imagen y modelo deben diferenciarse, pero sin desdoblarse en dos personas distintas. Asimismo deben diferenciarse Padre e Hijo sin desdoblarse en dos dioses. La segunda consecuencia atañía a la veneración cristiana de la persona de Cristo. Puesto que ésta comprende al Padre en la imagen, se puede honrar al Padre en el Hijo. Esta idea se trasladaría después al icono, a la tabla pintada con colores: en ella puedo honrar a Cristo mismo. También en este caso se hacía valer la antigua fórmula: el homenaje recibido por la imagen es transmitido al original (Basilio). No venero la representación por ella misma, sino la persona del representado. Bien mirado, semejante uso de la imagen no tendría por qué despertar tantas inquietudes, puesto que la imagen sólo sería un medio para un fin.

Sin embargo, no podía quedarse aquí, porque el contexto era la polémica con los iconoclastas. Éstos rebatieron el viejo argumento subrayando que de lo que se trataba era de la imagen del Padre en el Hijo, es decir, de una imagen creada por la *naturaleza*, mientras que ahora se trataba de una imagen *artificial* creada por el pintor sobre una tabla, diferenciando así entre una imagen natural o creada por la naturaleza (conforme a la *physis*) y una imagen mimética o creada artificialmente (conforme a la *thesis* o *mimesis*). Los iconoclastas defendían que ambas imágenes no eran intercambiables<sup>39</sup>. Así, no quedó más remedio que forzar la teoría platónica y afirmar que también la imagen del pintor participaba de la secuencia de imágenes cósmicas. Toda imagen, da igual de qué tipo, surgiría de un prototipo en el que está comprendida virtualmente (conforme a la *dynamis*) desde el principio. Del mismo modo que al sello su impresión y al cuerpo su sombra o su reflejo en el espejo, también a cada imagen original le correspondería una reproducción<sup>40</sup>. De este modo la imagen fue apartada del albedrío del pintor y referida a una imagen original con la que se correspondía en la forma según el principio cósmico de la semejanza. Vista así, la imagen no era simplemente la invención de un pintor, sino *quasi* propiedad, incluso fruto de lo representado, puesto que sin él no hubiera podido darse la representación. Como reflejo de su imagen original, la imagen comprendía el modelo en su interior y quedaba unida a su esencia de manera existencial. Y precisamente de esto se trataba: procurar a la imagen esa fuerza sobrenatural que legitimara su culto.

El punto extremo de esta argumentación se alcanzó cuando dejó de explicarse la encarnación de Dios con ayuda de la imagen, para explicarse la imagen con ayuda de

<sup>36</sup> Oratio III contra arianos 3, 5 y 5 (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 26, cit., pp. 322, 332). Cfr. G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., pp. 11 s.

<sup>37</sup> Juan Damasceno, *De imaginibus*, III, 18. El argumento ya constaba en Basilio (véase nota 36). Cfr. G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., pp. 2 s., 25 ss.

<sup>40</sup> Teodoro de Studion, en J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 99, cit., pp. 432 s.; *idem*, 95, p. 163. Cfr. también G. Lange, *op. cit.*, pp. 222 s.

<sup>36</sup> Homilía 24 contra sabelianos y arrianos (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 31, cit., p. 608). Cfr. también Teodoro de Studion en *idem*, 99, p. 344. Sobre este tema y la argumentación patristica: G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., pp. 1 ss. Cfr. también J. Kollwitz, «Bild III (christlich)», cit., pp. 334 ss.; H. F. von Campenhausen, «Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche», en W. Schöne et al., *Das Gottesbild im Abendland*, Witten y Berlín, 1957, pp. 77 ss.; G. Lange, *op. cit.*, pp. 13 ss.; H. G. Beck, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, cit., *passim*; C. von Schoenborn, *op. cit.*, pp. 21 ss. Las fuentes patristicas relevantes en Juan Damasceno y el segundo Concilio de Nicea, también en H. Menges (como en nota 28), pp. 151 ss.; H. Kruse, *op. cit.* [en relación con la imagen del emperador].

<sup>37</sup> Basilio, *De spiritu sancto* 17, 44 (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 32, cit., p. 149); G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., p. 1; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 47. Cfr. también Basilio, *idem*, pp. 18, 45.

la encarnación, llegando a afirmar que la imagen de Dios había sido cubierta por la sombra del Espíritu Santo igual que lo fue la mujer María en la concepción de Cristo. En el caso de la imagen se trataba de la encarnación de la forma en la materia. El Espíritu Santo ocupaba el lugar del pintor como antes había ocupado el lugar del padre humano en la concepción de Cristo<sup>41</sup>. En el otro extremo de la discusión, se desembocó, pues, una vez más en la filosofía pagana con cuyo rechazo había comenzado todo, y la imagen de culto fue declarada sede de la divinidad. En este proceso, las imágenes casi habían adquirido un ser personal, revalorizadas ontológicamente por la metafísica de la imagen, cuyas raíces se remontan al neoplatonismo pagano. Tras ello, sólo restaba ya asegurar que la veneración no se desviara hacia abusos y malinterpretaciones. Por este motivo se diferenciaba la adoración de Dios de la *honra debida* ante la imagen. Como se sabe, en esta diferenciación se operaba con dos conceptos que se traducían a uno solo en latín, lo que despertó inmediatamente los famosos malentendidos de los carolingios y provocó su rechazo global de la doctrina griega de las imágenes (véase Apéndice, texto 33)<sup>42</sup>.

Para todas estas reflexiones era esencial el modelo de universo de la filosofía platónica, según el cual todas las cosas del mundo, de la naturaleza, son copias o representaciones de imágenes originales, en las que existen de forma pura. Esta teoría de la naturaleza no opera, pues, con la evolución biológica de un ser primitivo a un ser más desarrollado. El mundo no es ningún desarrollo, sino que ya existía antes que nada en las ideas puras o imágenes originales. Tal como la vemos, la naturaleza reproduce otra realidad, es decir, también ha *surgido* como reflejo, como repetición similar en la forma, pero menguada en la sustancia, en otras palabras: como *imagen*. Así, esta idea se convierte en un principio cósmico, en instrumento de la generación del mundo físico, material. Sólo por esta razón pudo desempeñar un papel tan importante en la controversia acerca de la comprensión de la persona de Cristo<sup>43</sup>.

En Bizancio, Dios sólo se representa en la figura del Hijo del Hombre. Cristo, el hombre, representa al mismo tiempo a Dios, por un lado, porque es semejante a Dios en la naturaleza divina y, por otro, porque en él Dios se hizo visible como hombre. Cristo se comporta respecto a Dios del mismo modo que lo hace su imagen. Su reproducción comprende, por tanto, la reproducción de Dios. La analogía con la copia o reproducción arroja ahora su resultado para la doctrina de las imágenes. Entre Cristo y Dios hay un nexo que los une: ambos son *un* Dios. De la misma manera, también entre la reproducción pintada y su modelo hay un nexo: ambos son *una* persona. Sin embargo, lo relevante es que los antiguos teólogos convirtieron en problema la semejanza entre retrato y modelo. El pintor, según ellos, sólo podía imitar la naturaleza por-

que cada objeto produce una imagen de sí mismo. El pintor no era el *creador* de la reproducción porque estaba supeditado al modelo. Sólo a partir de este argumento podía concluirse que la efigie daba testimonio de la persona y, por tanto, podía ser objeto de veneración. Ésta era la quintaesencia de la doctrina de las imágenes, la solución al problema teórico planteado.

Por un lado, los teólogos querían defender la imagen frente a sus detractores fundamentando la *legalidad* de su veneración. Por otro lado, también querían proteger ésta contra los *abusos*, es decir, que luchaban en un doble frente. La necesidad de fundamentarse en la cristología situó el debate en un nivel teológico muy elevado. Así surgió un sistema doctrinal cerrado con el que se esperaba controlar las imágenes y a quienes las contemplasen. La teoría artística se había convertido en un asunto de la Iglesia, en un instrumento de control de la fe. ¿Qué consecuencias tuvo este hecho para el icono y sus características genéricas?

Cuando se pregunta por los derechos que se derivaban para la imagen de esta doctrina, en primer lugar hay que mencionar la capacidad de «demostración de realidad» que se le otorga. La tesis platónica de que cada cosa produce una imagen de sí misma, habiendo sido creada a su vez según una imagen preexistente, permite concluir que no es *real* lo que no puede *reproducirse*. Teodoro de Studion dice en el pasaje que cuerpo y sombra a imagen original y reproducción: «Si lo que en su ausencia sólo puede contemplarse espiritualmente, no puede ser contemplado en representación figurativa, se oculta también a los ojos del espíritu»<sup>44</sup>. La imagen, pues, remite a la realidad. Si rechazo la imagen, pongo en tela de juicio esta realidad, puesto que la imagen demuestra la realidad, la atestigua en su capacidad de crear reproducciones de sí misma. Esta idea resultaba muy beneficiosa también para la imagen de Cristo: si no puedo representar a Cristo, entonces es que no ha vivido como hombre. Vamos a aclarar esto con tres ejemplos que aplican el pensamiento teórico a la práctica iconográfica.

## 8.4 Imagen y signo, icono y cruz

Como se sabe, la Iglesia primitiva empleaba signos y símbolos para remitir a Cristo, asociándolos a metáforas que ofrecía el texto bíblico. Un concilio general que se reunió en 692 en Constantinopla trató este asunto, y promulgó lo siguiente en respuesta a la cuestión de si lo que el texto bíblico describía figuradamente, también podía ser representado con imágenes:

En algunas imágenes venerables se representa un cordero a quien el Precursor señala con su dedo: esto ha sido aceptado como un símbolo de Gracia, mostrándonos por anticipado, a través de la Ley, al verdadero Cordero, Cristo Nuestro Señor. Al abrazar los antiguos símbolos, que son signos y anticipo dados a la Iglesia, damos preferencia a la Gracia que hemos recibido como cumplimiento de la Ley. En consecuencia, para que

<sup>41</sup> La idea ya se encuentra en Juan Damasceno, *Oratio de imaginibus*, 1, 19 s. (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 94, cit., p. 1252) e *idem*, 2, 14. Cfr. J. Kollwitz, «Bild III (christlich)», cit., p. 339. Cfr. también H. Menges (como en nota 28), pp. 76 ss.

<sup>42</sup> Al respecto: S. Curo, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III*, II, cit., pp. 7 ss. [con más bibliografía, entre la que hay que destacar los trabajos de G. Ostrogorsky, E. Caspar y G. B. Ladner].

<sup>43</sup> Sobre el tema, de manera general: H. Willms, *op. cit.*; Nerdenius, 1949; también W. Düring, *op. cit.* [aplicación a la liturgia]; G. Sörbom, *Mimesis and Art*, Göteborg, 1966 [aplicación al arte].

<sup>44</sup> Cfr. nota 40.



pueda ponerse ante los ojos de todo el mundo la verdad, en su plena manifestación, incluso en forma de pintura, decretamos que el Cordero, Cristo nuestro Dios, que quita los pecados del mundo, sea de ahora en adelante representado también en forma *humana* en las imágenes, sutituyendo al antiguo cordero, puesto que de este modo comprendemos la sublime humillación de la Palabra de Dios, y somos guiados así al recuerdo de Su vida en la carne, Su Pasión y Su Muerte Salvadora, y de ello, la redención que ha venido al mundo<sup>45</sup>.

Esta toma de posición, a la que volvería a acudir en la querrela iconoclasta, se refiere explícitamente a la realidad de la imagen. Si Cristo es real, no hay ninguna alternativa para su efigie. La imagen adquiere así rango de profesión de fe. Quien reconoce a Cristo, reconoce también su imagen. El Nuevo Testamento indica que Cristo se ha hecho presente en cuerpo mortal. En consecuencia, el término «verdad» también puede traducirse como realidad. La imagen representa realidad, la de Cristo; ésta es immanente a la estética del icono, centrada en la realidad que puede reconocerse en la imagen. El símbolo, por el contrario, es declarado obsoleto tan pronto como el original ocupa su lugar.

La denominada cruz del emperador bizantino Justino II (565-578) del tesoro de San Pedro en Roma (fig. 92), un trabajo romano oriental, data con toda probabilidad de una época anterior al giro histórico referente a la imagen de Cristo señalado más arriba<sup>46</sup>. En la intersección de los brazos de la cruz, donde normalmente esperamos el crucifijo, lo que se muestra es un medallón con el cordero de Dios. La Crucifixión de la capilla de Teodoto en Santa María Antigua en Roma (fig. 70; véase cap. 7.6) remite, por el contrario, a un modelo romano oriental, que presentaba al hombre, barbado y envuelto en el *collobium* purpúreo, en la plena realidad de su muerte en la cruz. A finales del siglo VII, el teólogo calcedonio Anastasio había confundido a sus enemigos mostrando una representación esquemática de la cruz y preguntándose cuál de las naturalezas de Cristo había muerto en la cruz. La Crucifixión debía mostrar a Cristo muerto en la cruz para convertirse en instrumento probatorio de la teología oficial. El fresco romano no llega tan lejos, pero toda una serie de iconos tempranos sí dieron este paso (fig. 71)<sup>47</sup>.

En el muro de entrada al ápside de Santa María Antigua aparece la adoración, con muchas figuras, de la cruz histórica en el cielo, significativamente en el mismo lugar en el que se acostumbraba a ver la representación del Cordero de Dios del Apocalipsis (figs.

<sup>45</sup> Canon 82 del concilio «in trullo», es decir, en la sala de palacio también denominada «Quinisextum» por la elaboración de los concilios ecuménicos quinto y sexto (H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., p. 47); J. D. Mansi, *op. cit.*, 11, p. 977; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 139 s. [La traducción castellana se toma de Joaquín Yarza, Milagros Guardia y Teresa Vicens, *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 591].

<sup>46</sup> A. Grabar, *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, cit., il. 359; C. Belting-Im, «Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom», *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 12 (1965), pp. 142 ss.

<sup>47</sup> Cfr. cap. 7, nota 11.

83 y 87)<sup>48</sup>. Para el observador romano de la época, la sustitución de la adoración del cordero por la adoración del crucificado debía de constituir una clara antítesis respecto a una antigua convención. El cambio tuvo lugar en la época de Juan VII (705-707), pocos años después del Concilio de Constantinopla de 692. La conexión con la nueva concepción romano oriental del tema es obvia. La *adoratio crucis*, en realidad una *adoratio crucifixi*, no es ni una crucifixión histórica ni la acostumbrada adoración apocalíptica del Cordero en el cielo, pero une ambos temas en una nueva representación sintética, que convierte en tabú la figura del cordero de una manera muy refinada y la sustituye por el Cristo hombre. Las citas del Antiguo Testamento que acompañan la imagen aluden tipológicamente a la crucifixión y subrayan su realidad.

Un segundo ejemplo de la nueva concepción de la imagen de Cristo es la igualación entre la crucifixión de Cristo y el daño o destrucción de los iconos de Cristo. En los escritos del patriarca Nicéforo leemos que lo uno y lo otro son una misma cosa<sup>49</sup>. Por ello no es de extrañar que esa igualación se ejecute también en forma figurativa. Entre las polémicas miniaturas de un salterio de la colección Chludov, del que ya hemos hablado anteriormente (véase p. 201), aparece el escarnio del crucificado, al que se ofrece vinagre, igualado con el escarnio de su imagen, que se sobrepinta con una esponja similar (fig. 88)<sup>50</sup>. Al igual que el Jesús histórico sangró al recibir en el costado la herida de la lanza, en las leyendas de santos las imágenes atravesadas por judíos sangran, como manifiesta, por ejemplo, un judío convertido que decía haber asistido a este milagro<sup>51</sup>.

La miniatura del salterio se convierte en un instrumento de la polémica contra el enemigo político eclesiástico al ilustrar el salmo 68, 22: «Me han echado veneno en la comida, han apagado mi sed con vinagre». Entre la crucifixión y el maltrato de un icono se establece una relación que iguala la imagen con la persona del representado<sup>52</sup>. Las inscripciones apoyan este argumento: «Y éstos mezclan agua y vinagre en su rostro». La demagógica ilustración equipara a los judíos que ofrecen la esponja a Cristo, con los «iconoclastas» que sobrepintan su imagen. Las trincheras eran tan profundas que incluso rompían la comunidad eclesiástica.

El tercer ejemplo de esta nueva concepción de la imagen de Cristo es la opción que los iconoclastas ofrecían a cambio: su sustitución —ya fuera a la entrada de palacio, en el ápside de las iglesias o en las monedas— por la *cruz*. La *cruz*, a diferencia de la imagen, es un *símbolo* y, por tanto, no puede ser confundida con lo que simboliza. Desde el punto de vista de los iconoclastas, la adoración de la *cruz* estaba legitimada por la

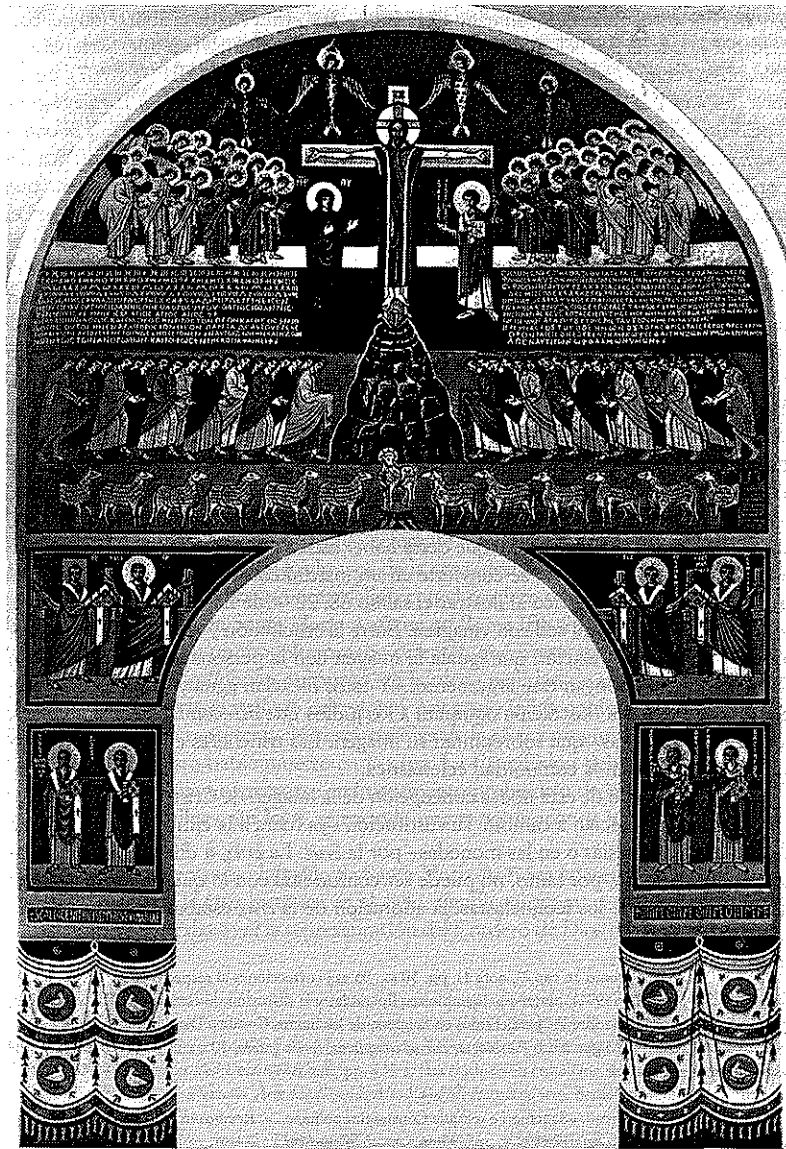
<sup>48</sup> P. J. Nordhagen (como en cap. 7, nota 1), pp. 50 ss., 95 ss.; correcciones al respecto en B. Brenk, en *Byzantinische Zeitschrift* 64 (1971), pp. 394 s. Ejemplos equiparables y la discusión de esta iconografía en C. Ihm, *op. cit.*, pp. 146 s., 137 s. [sobre los paralelismos en la iglesia de los Santos Cosme y Damián].

<sup>49</sup> *Apologeticus*: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 100, cit., p. 549. Sobre el autor de esta obra, véase nota 32.

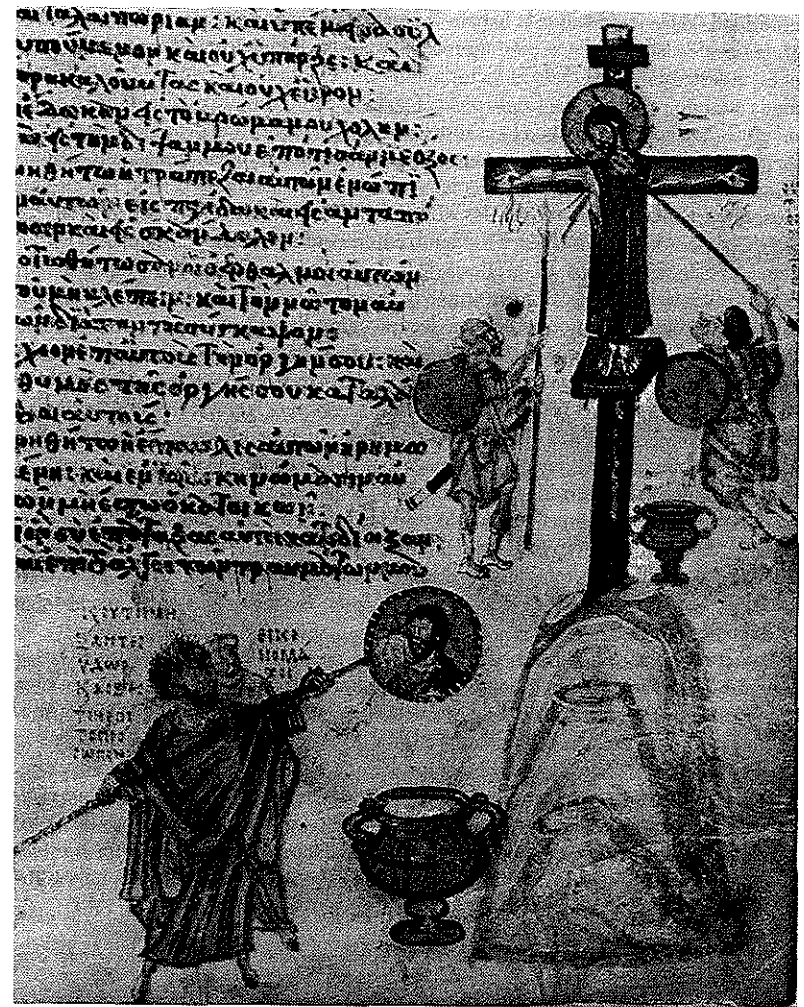
<sup>50</sup> Cfr. nota 52.

<sup>51</sup> Al respecto: G. Mercati, «Sanctuarii et reliquie Constantinopolitane...», *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 12 (1937), pp. 133 ss., especialmente 143.

<sup>52</sup> Moscú, Museo Histórico, cód. 129, fol. 67. II. con el núm. de folio en M. V. Scepkina, *op. cit.* Cfr. nuestras notas 24-26, así como A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., p. 149, il. 146; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.



87. Roma, S. Maria Antiqua. Muro del presbiterio, 705-707, según W. Grüneisen.



88. Moscú, Museo Histórico. Cód. 129, fol. 67. Los enemigos de Cristo y los iconoclastas.

autoridad de los Padres, que la habían venerado, así como por Cristo mismo, cuya segunda venida, según Mateo estaría precedida por la cruz. Además, la cruz había sido el estandarte que había dado la victoria a los emperadores. La cruz no puede ser tomada en serio por sí misma. Como *objeto* (es decir, como antiguo patíbulo) no es nada, mientras que como *significado* lo es todo. Como signo se abstrae del objeto para señalar un sentido. No era la imagen, sino la cruz el instrumento de la redención. Esto es lo que opinaban los teólogos del ala iconoclasta, y algo similar pensaban los carolingios, que trataron este asunto en los «Libri Carolini» y en el sínodo de Fráncfort de 794<sup>53</sup>. La guerra de las imágenes fue también un conflicto entre contraimagen e imagen, entre signos e iconos. En la iglesia de la *Koimesis* (dormición de la Virgen) en Nicea, a orillas del mar de Mármara (fig. 89), donde se reunió el concilio de 787, en el mosaico del ápside se sucedieron tres decoraciones distintas en los breves intervalos que duraban las diferentes políticas de la imagen. Como puede reconocerse en una vieja fotografía (de la época anterior a la destrucción de la iglesia en la guerra de 1922), la secuencia de imágenes arrancó, antes de que se desatara la querrela iconoclasta, con una Madonna de pie con el Niño. A continuación, fue sustituida por una cruz, que a su vez tuvo que ceder el lugar a otra imagen de la Virgen después de la querrela<sup>54</sup>. Al llegar al poder, los adversarios se apresuraban a eliminar lo que encontraban y a reemplazarlo por lo que consideraban lo opuesto. La *imagen* era para los iconoclastas un escándalo y el *signo* era para los defensores de las imágenes una ofensa para éstas. Imagen y contraimagen remiten a dos posiciones radicalmente diferentes frente a la creación. Por ello en el ápside de la iglesia de Santa Irene de Constantinopla aparece una simple cruz (fig. 90)<sup>54</sup>.

La iconoclastia rechaza la imagen en tanto que obstáculo en el camino hacia Dios, y considera la Eucaristía la única imagen del Dios hecho hombre. Esta posición se acerca a la orientación espiritual de judíos e islámicos. La posición contraria acepta con la imagen la naturaleza creada, redimida en el hijo de Dios encarnado. La realidad de la imagen remite a la realidad de la redención llevada a cabo por el Dios hecho hombre. La «imagen» (*eikōn*), en palabras del patriarca Nícéforo, es más digna de culto que el *typos* de la cruz, porque se asemeja a la apariencia de Cristo y también es capaz de representar sus hechos y sus obras: sólo la imagen, según él, posee la « semejanza » (*homoiōma*) de esencia y sustancia<sup>55</sup>. La redención sólo podía haberse consumado si era un ser hu-

mano histórico el que había muerto en la cruz. En el mosaico de Nicea, encima de la mujer que presenta al niño como una prueba visible de la encarnación de Dios, la mano de Dios designaba al Dios invisible y era, por tanto, un símbolo. Pero la imagen era la prueba de lo visible y de lo creado. El ápside contenía, pues, una declaración bipolar sobre la obra de la salvación. En los espacios de culto islámico, se convirtió en tabú la figura humana, es decir, el objeto más importante del arte de la Antigüedad. En este contexto, se entiende que en Bizancio la imagen adquiriera el rango de profesión de fe, de testimonio del sistema ortodoxo.

En uno de los espacios adyacentes de la iglesia de Santa Sofía, que había pertenecido antes al patriarca<sup>56</sup>, se destruyeron todas las figuras y fueron reemplazadas por cruces (fig. 91). En vista de la amenazante pérdida de continuidad cultural, la conciencia de la identidad verdadera adquirió mayor importancia. Dos tradiciones de la historia propia se hallaban enfrentadas y había que elegir entre ambas. En el conflicto de las imágenes, al principio sólo estaba implicado el icono de Cristo, de modo que éste era el primero en ser eliminado o restaurado. En Constantinopla, el icono de Cristo se encontraba sobre la puerta de palacio, la *Chalke* o «Puerta de Bronce». En este lugar, ya en 726 se retiró una representación que databa de la época de la «politique de l'icône» (Grabar), y se hizo además con violencia. La cuestión de las imágenes tuvo sus primeros mártires<sup>57</sup>. Concluida la primera fase de la querrela iconoclasta, la emperatriz Irene ordenó reemplazar en el mismo lugar la cruz por la figura de Cristo, además de añadir la siguiente inscripción: «La imagen que destruyó el monarca León ha sido restaurada por la emperatriz Irene»<sup>58</sup>.

Durante su entrada en la ciudad en 813, León V aún venera la imagen. Sin embargo, sus soldados arrojan piedras contra el icono poco antes de las Navidades de 814. La nueva retirada de la figura de Cristo se justificó explicando que no se deseaba que sufriera aún más ultrajes. En su lugar, volvió a aparecer la cruz. La inscripción correspondiente explica la medida como sigue: «El emperador León y su hijo Constantino sentían como deshonra de Cristo divino incluso sobre las puertas de palacio que se le mostrara como una imagen sin vida y muda de madera (sobre una tabla de madera). Por ello reemplazan lo que prohíben las Sagradas Escrituras por el símbolo redentor de la cruz, prueba verdadera de los creyentes»<sup>59</sup>.

Tras el triunfo de la ortodoxia en el año 843, tuvo lugar el último acto de este drama. Como tercera imagen de Cristo, en este lugar se dispuso un mosaico con la figu-

<sup>53</sup> Cfr. nota 42, así como G. Haendler, *Epochen Karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlín, 1958.

<sup>54</sup> O. Wulff, *Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Estrasburgo, 1903, pp. 194 ss.; P. A. Underwood, «The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicæa», *Dumbarton Oaks Papers* 13 (1959), pp. 235 ss. Cfr. también R. S. Cormack, «Painting after Iconoclasm», cit., pp. 147 s.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.

<sup>55</sup> Al respecto: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 154 ss., il. 88; R. S. Cormack, «Painting after Iconoclasm», cit., p. 35.

<sup>56</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 100, cit., p. 428. Cfr. también G. Langc, *op. cit.*, p. 213. Sobre el tema de la semejanza, véase la bibliografía en nota 36, y especialmente: G. B. Ladner, «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», cit., pp. 15 ss.; P. Schwanz, *Imago Dei als anthropologisches Problem in der Geschichte der alten Kirche*, Halle, 1970.

<sup>56</sup> Al respecto: R. S. Cormack y E. J. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Patriarchal Apartments», *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977), pp. 177 ss.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.

<sup>57</sup> Fuentes en C. A. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhague, 1959, pp. 108 ss. Cfr. también A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 130 s.; Antología E 24-25, en A. Bryer y J. Herrin (eds.), *Iconoclasm*, cit., p. 183; P. Speck, *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*, cit., pp. 606 ss.

<sup>58</sup> C. A. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, cit., p. 121.

<sup>59</sup> Texto reproducido en Teodoro de Studion (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 99, cit., p. 437); cfr. C. A. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, cit., pp. 122 s.

ra de cuerpo entero, que se dice que fue hecha por una víctima de los iconoclastas, el pintor mutilado Lázaro. El patriarca Metodio (843-847) redactó un epigrama de 29 líneas al respecto:

Con Tu efigie inmaculada, Cristo, y Tu cruz ante la vista, yo venero con devoto estremecimiento Tu verdadera carne. Cierto es que, en cuanto palabra [*Logos*] del Padre, tú eres intemporal por naturaleza, pero habiendo nacido de una madre en el tiempo, te hiciste mortal por naturaleza [...] Al hacer visible Tu carne sufriente, reconozco que Tú eres invisible en Tu naturaleza en tanto que Dios. Pero los seguidores de Maní, que [...] [veían] Tu encarnación como si de una ilusión se tratase [...], no soportaban ver Tu representación [...] Luchando contra su ilegítimo error, la emperatriz Teodora, la protectora de la fe, [...] a imitación de los piadosos emperadores, mas superándolos en devoción, ha restaurado esta imagen sobre esta puerta del palacio con devota intención, para su propia fama y premio, en honor de la Iglesia entera, por el bien del género humano y para perdición de todos los bárbaros y enemigos malintencionados<sup>60</sup>.

La relación entre el culto a la imágenes y la fe ortodoxa tiene mucha relevancia. Incluso las representaciones del controvertido sexto concilio general (680) fueron objeto tanto de destrucción como de restauración. Se trataba de imágenes didácticas relacionadas con decisiones sobre cuestiones de fe. El emperador monotelita Filípico Bardanes se negó a entrar en Constantinopla en el año 711 hasta que se retiró la representación del sexto concilio del vestíbulo de palacio y, en su lugar, se colocó en el Milion la representación sólo de los cinco primeros concilios<sup>61</sup>. Más tarde, el obispo de Nápoles ordenaría pintar imágenes conciliares contra Bizancio con carácter demostrativo<sup>62</sup>.

La posición de los iconoclastas respecto a este tipo de cosas puede leerse en la Vida de Esteban el Joven. Cuando Constantino V, según reza en el texto, vio pintados «los seis santos concilios ecuménicos, que por encargo de piadosos emperadores debían enseñar la fe ortodoxa a la gente del campo, a los extranjeros y al vulgo», ordenó que se sobrepintaran «y en su lugar hizo representar al demoníaco auriga de las carreras del circo», a quien honraba más «que a los santos Padres de la Iglesia»<sup>63</sup>. El arte profano estaba bajo signo imperial y remitía a otras tradiciones de la Antigüedad que, entretanto, habían sido suprimidas por la pintura teologizante. El emperador mismo, en

<sup>60</sup> C. A. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, cit., pp. 122 s. pp. 126 ss.; *idem*, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit.

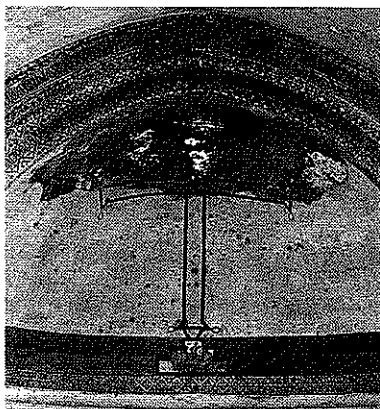
<sup>61</sup> *Idem*, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 141. Cfr. C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970, pp. 14 ss., 20 ss.; A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 55 ss.

<sup>62</sup> C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, cit., pp. 22 s.; A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, cit., pp. 55 s.

<sup>63</sup> C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 153; P. Brown, *Society and the Holy in Late Antiquity*, cit., pp. 293 s. Sobre la Vida de Esteban el Joven, cfr. J. Gill, «A Note of the Life of Stephen the Younger by Simeon Metaphrastes», *Byzantinische Zeitschrift* 39 (1939), pp. 382 ss.; G. Huxley, «On the Vita of Stephen the Younger», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 18 (1977), pp. 97 ss.; y, sobre todo, R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit.



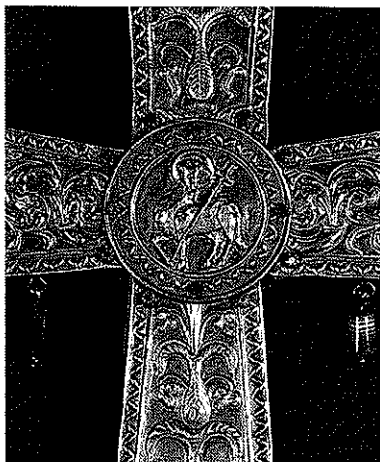
89. Iznik (Nicea). Mosaico del ápside de la destruida iglesia de la *Koimesis*, siglos VIII y IX.



90. Estambul, iglesia de santa Irene. Mosaico del ápside, siglo VIII.



91. Estambul, iglesia de santa Sofia. Espacio contiguo con cruces en lugar de figuras.



92. Roma, San Pedro. Cruz de Justino II, siglo VI.



93. Roma, Museos Vaticanos. Fragmento de tejido con el nacimiento de Cristo, siglo VIII.

tanto que icono verdadero de Dios, quería situarse en un primer plano: Constantinopla era el escenario de su victoria. Por ello se apela a la «mística del hipódromo» (Brown) como enseña de la unidad de un imperio centralizado frente a los símbolos disgregadores de las definiciones de la fe y el culto a los iconos.

La confrontación dio un paso más cuando, después de 787, se esperaba que el emperador venerara públicamente a los iconos. Una anécdota, procedente de una biografía polémica del emperador León V (813-820) escrita por el otro bando, cuenta que en los dos primeros años el emperador intentó engañar al alto clero sobre sus verdaderas intenciones<sup>64</sup> sacando de sus ropas «una cruz con una imagen» durante una recepción oficial para venerarla en público. Y peor aún, en la Navidad del año 814 acudió a la iglesia de Santa Sofía y, como era costumbre, veneró en el presbiterio una tela con la imagen del nacimiento de Cristo. Dos semanas después, el día de la Epifanía del año 815, acudió de nuevo a la misma imagen, pero en esta ocasión no la veneró. La relación entre imagen y culto es clara, al igual que el hecho de que como icono no sólo se entendían imágenes sobre tabla y no exclusivamente retratos, sino también representaciones que designaban una fiesta, o mejor dicho, un hecho de Cristo recordado por una festividad. Por eso los iconoclastas podían criticar, por ejemplo, que en Semana Santa se venerase la imagen con el descenso a los infiernos de Cristo (*Anastasis*), en la que aparecían representados el Hades y el diablo<sup>65</sup>. Pero siempre, ya fuera negativa o positivamente, el culto a la imagen se valoraba como una demostración práctica de fe. Los ejemplos presentados no dejan lugar a la duda. Por esta razón, también la efigie (icono) y el símbolo o tipo (cordero y cruz) pudieron convertirse en alternativas en el asunto de la demostración de realidad de la encarnación de Cristo.

Aún podemos hacernos una idea de cómo era el revestimiento del altar al que se negó a rendir culto el emperador León V. El relicario papal de Letrán guarda dos fragmentos de una gran tela de seda (fig. 93) que el libro pontificio de la época de León III (795-816) describe como «medallones (*rotas*) sirios con la anunciación a María y el nacimiento de Cristo»<sup>66</sup>. Son los dos mismos temas que se repiten, relacionados en su disposición, en los medallones del ropaje rojo. De este modo, la tela, según se colocara, podía presentar la imagen correspondiente a cada una de las festividades. El tema navideño queda reducido al Niño recién nacido en el pesebre, flanqueado por las figuras de María y José. Pero la representación es naturalmente un icono que reproduce lo que ha sucedido realmente, e invita a venerar al Niño en la imagen, además de favorecer la asociación con el suceso que es objeto de la festividad navideña. La epifanía del Niño Dios al mundo que copian los iconos sobre tela, seguía siendo el icono apropiado también en la festividad del 6 de enero.

<sup>64</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 108, cit., pp. 1028, 1032.

<sup>65</sup> Refutación de la crítica en Nicéforo (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 100, cit., p. 436; cfr. también G. Lange, *op. cit.*, p. 211), donde dice que uno sabe a quién debe venerar y a quién no.

<sup>66</sup> *Le Liber Pontificalis*, ed. por L. M. Duchesne, cit., II, p. 32. Sobre la tela: L. D. Longman, en *Art Bulletin* 12, 2 (1930), pp. 115 ss.; W. F. Volbach, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Roma, 1942, núm. T 104 s.

## EL ESPACIO ECLESIASTICO DESPUÉS DE LA QUERRELLA ICONOCLASTA. UNA NUEVA POLÍTICA DE LA IMAGEN Y SU APLICACIÓN

Tras superar la iconoclastia, la denominada *anastelosis* o restauración de los iconos fue un programa que, en principio, se llevó a la práctica de manera vacilante y sólo en el ámbito más reducido de la corte. Debía ofrecer una especie de prueba *material* de la que se seguía una buena *tradición*, aunque ésta fue reconstruida desde nuevas perspectivas más acordes a las necesidades del momento. En los lugares en los que ya había existido antes una imagen no había duda de que se enlazaba con una tradición real. La «exposición» de las nuevas imágenes iba acompañada de ritos oficiales y de representates de la Iglesia y el Estado. Esta fase se inaugura con el icono de Cristo en la puerta del palacio en 843, al que le siguen, en 856, los mosaicos de la sala del trono, el denominado *Chrysotriklinos*. En 864 oímos hablar por primera vez de la decoración de una iglesia con imágenes (mosaicos), pero se trataba de una capilla en el ámbito del palacio. Hasta 867 no se dio el paso hacia una esfera de carácter más público, con la restauración de los mosaicos del ápside de la iglesia del patriarca, la iglesia de Santa Sofía.

### 9.1 La restauración de las imágenes y el papel de la corte

También la numismática corrobora la tesis de que, con la excepción de los monasterios, la propagación de los iconos se debió en gran medida a la corte. Ya en la segunda moneda que acuñó la emperatriz ortodoxa Teodora con su hijo Miguel III (842-867) poco después de 843, se vuelve a incluir en el anverso el icono de Cristo que había empleado Justiniano II en sus monedas entre 685 y 695<sup>1</sup>. Este icono ya había cedido el puesto en 711, es decir, no bajo emperadores iconoclastas, a la tradicional

<sup>1</sup> P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*, III/1, Washington, 1973, pp. 46, 146 s., 463. Sobre el contexto global, véase R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 141 ss., que también persevera en el problema de la verdadera tradición.



cruz triunfal. Ahora, redescubierto por los numismáticos, se restaura como si siempre hubiera ocupado ese lugar, a excepción de las fases iconoclastas. El objetivo era ofrecer pruebas de que se estaba en el lado de la «tradición verdadera». La moneda de Cristo actúa en este contexto como pieza probatoria y *demonstración* de la nueva política oficial de la imagen. El vicario ortodoxo de Cristo aparece como devoto de la imagen de Aquél en cuyo nombre gobierna. La iniciativa imperial en la «restauración» de las imágenes es a todas luces manifiesta. La antigua moneda se reintroduce, pero con un significado que en realidad nunca antes había tenido.

El sucesor de Miguel, Basilio I (867-886), fundador de la dinastía macedónica, también mandó acuñar la antigua leyenda de las monedas de Justiniano II<sup>2</sup>, que rezaba: «Rex Regnantium» (rey de reyes), estableciendo con este título una relación entre el icono de Cristo y la efigie del emperador que legitimaba el poder con la gracia de Dios. En la interpretación que ahora se hacía de las monedas, los emperadores podían acogerse a su soberano celestial reconociendo su imagen.

Sin embargo, las monedas de Basilio asocian la antigua *inscripción* con una nueva *imagen*, que ya no muestra al soberano celestial de busto, sino de cuerpo entero sobre un trono liriforme. Esta representación no se corresponde con ninguna fórmula iconográfica habitual, pero sí se hallaba prefigurada como mosaico en un lugar relevante. En la «sala dorada del trono» del palacio «destacaba» desde 856 «otra vez Cristo en imagen en lo alto sobre el trono del poder imperial expulsando las tinieblas de la herejía», como puede leerse en una antigua inscripción transmitida en la *Anthologia graeca* (véase Apéndice, texto 11)<sup>3</sup>. La inscripción concluye así: «Por ello, la sala que otrora llevara un nombre referido al oro (*Chryso-Triklinos*) la llamamos ahora sala de Cristo (*Christo-Triklinos*), puesto que contiene el trono de Cristo» y «la efigie (*eikona*) de Miguel, quien actúa sabiamente». El *rey* entronizado era, como persona, la reproducción viva del *Cristo* entronizado representado en la imagen sobre su cabeza. Lo que en las monedas convivía en anverso y reverso se manifiesta en este caso en una correspondencia vertical entre arriba y abajo, cielo y tierra, el icono y su vicario. Sólo el Cristo *entronizado* podía establecer esta relación significativa con el gobernante terrenal. Más tarde, en la iglesia de Santa Sofía, se reprodujo el mosaico en un dramático conflicto entre Iglesia y Estado del que aún hoy podemos hacernos una idea. Lo curioso de este nuevo mosaico es que el emperador ya no representa al que reina sobre el trono celestial, sino que se postra ante él en el suelo en señal de penitencia. Al citar el «icono» monumental de la sala del trono, el argumento podía «ponerse en imagen» de manera más efectiva o bien dársele la vuelta. La relación entre ambos soberanos se basaba ahora en la subordinación incondicional del terrenal al celestial.

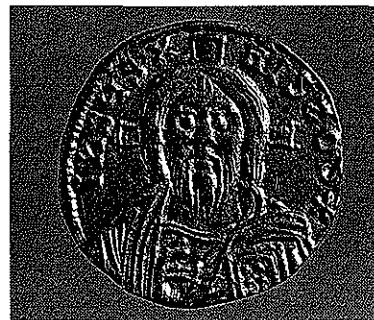
Una mirada a estos contextos nos indica cómo interpretar la propaganda efectuada en las imágenes de las monedas estatales. La moneda de Cristo de Teodora es una cita de la moneda histórica de Cristo acuñada por Justiniano II. La moneda de Cristo de Basilio

<sup>2</sup> P. Grierson (véase nota 1), III/1, p. 154; III/2, p. 487. Sobre las condiciones reinantes bajo el gobierno de Justiniano II, cfr. cap. 7, nota 43.

<sup>3</sup> *Anthologia Graeca* I, p. 106; C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 184.



94. Estambul, iglesia de Santa Sofía. Mosaico con León VI en el atrio, siglo X.



95. Washington, Dumbarton Oaks. Moneda de Teodora y Miguel II, después de 843.



96. Washington, Dumbarton Oaks. Moneda de Basilio I, 867-886.



toma además prestada la leyenda del mismo modelo, pero cambia la figura para subrayar la analogía iconográfica entre los soberanos celestial y terrenal. La nueva figura se hace eco de un mosaico de la sala del trono que, de este modo, queda identificado con el antiguo icono de Cristo. El lugar oficial de la imagen también era importante, con la figura de cuerpo entero en el trono liriforme situada sobre el trono de la majestad imperial. Pero esto no es todo. La equiparación entre imagen *numismática* e imagen *monumental* de Cristo (ambas como iconos) hace tan plausible históricamente la restauración de la imagen de Cristo en la sala del trono, como la repetición de la vieja moneda de Cristo. Si ésta tenía un modelo antiguo, también aquella poseía un predecesor real. La introducción del icono, vista así, constituía la restauración de una tradición «auténtica».

Después de la sala del trono, en 864 le llegó el turno a la consagración de la nueva capilla palatina en Pharos, que fue adornada con un completo programa de iconos<sup>4</sup>. En la sala del trono parecía como si uno se encontrara en un espacio sacro. La inscripción de la que ya hemos hablado menciona también figuras de la Virgen, acompañada por el emperador y por el patriarca como «vencedores sobre los herejes», y de ángeles, apóstoles, profetas, mártires y confesores. Igualmente, en la capilla palatina, llamada «la Nueva» (*Nea*), «un coro de apóstoles y mártires, así como de profetas y patriarcas [...] adornaba] la iglesia entera con sus imágenes» (*eikones*). Así lo formuló el patriarca Focio (858-867), que hizo el sermón de la consagración<sup>5</sup>. Su texto es un documento oficial de la nueva política de las imágenes, al tiempo que testimonia, en este momento, la alianza entre la corte y el patriarca.

El «templo de la Virgen», en el centro del palacio, es «una obra digna de fama del compromiso imperial». Este «segundo palacio», que hace sombra al palacio terrenal que lo rodea, es tan hermoso, que parece como si «no hubiera sido realizado por mano humana». Al entrar en él, da la impresión de entrar en el Cielo mismo. Como en el movimiento de los planetas, todo parece girar alrededor del observador, que se ve atraído continuamente «por una vista tras otra». En la cúpula «se halla representada en telas de colores una persona con apariencia humana que tiene los rasgos de Cristo. La figura parece dominar con la mirada la Tierra entera [...] y reinar sobre ella», con tal precisión guió la inspiración celestial y dirigió la mano del pintor. El Pantocrátor aparece escoltado por ángeles a su alrededor. El ápside tras el altar «resplandece con la imagen de la Madre de Dios, que levanta sus brazos inmaculados para pedir por nosotros y conseguir protección para el emperador». El texto completa la justificación *histórica* de las imágenes con la justificación *celestial*. No sólo la tradición, sino también el *Cielo* quiere que se dispongan estas imágenes. Por eso también la alusión a las *achiropiiten* (véase cap. 4.2), por eso también la referencia a la inspiración divina. El

espacio eclesiástico es, en sus imágenes, un espejo de la corte celestial. La descripción del orden de las imágenes adquiere un carácter programático, como si la selección y la jerarquización iconográficas aquí realizadas también debieran ser válidas para el resto de las iglesias del imperio.

## 9.2 El patriarca Focio en la iglesia de Santa Sofía

Tres años más tarde (867) se abandona el ámbito propiamente palaciego. En la catedral del patriarca y en presencia del emperador, se descubren los mosaicos restaurados de la cabecera<sup>6</sup>. En el nicho absidal de la iglesia de Santa Sofía ocupa el trono la que «conció a Dios» (*Theotokos*), de un tamaño de casi cinco metros, con el Niño vestido de oro en el regazo. Dos arcángeles de igual tamaño vestidos como funcionarios de la corte la flanquean en las paredes laterales con los símbolos de la hegemonía universal. Alrededor de la Virgen aún hoy pueden observarse restos de la cruz que había ocupado anteriormente el lugar. La inscripción coetánea de la consagración hace hincapié en la responsabilidad del emperador en la restauración de las imágenes. «Las imágenes (*eikones*) que los equivocados [iconoclastas] habían eliminado de este lugar han sido restauradas por el piadoso emperador (*estelosan palin*).»

La bóveda del ápside y la superficie dorada reflectante hacen que la monumental imagen resalte con la mayor plasticidad posible, sin caer no obstante en la escultura tabuizada. La figura femenina, vestida de oscuro, se despega del trono de igual modo que el Niño se despega de ella, el cual le sirve como una especie de trono humano. Las poses de ambas figuras, con la rodilla derecha doblada y el pie como extendido para el rito del beso, coinciden también en la frontalidad y en la mirada dirigida hacia el exterior de la imagen. Con aspecto juvenil, María presenta una pronunciada corpulencia. Su maternidad está remarcada por el motivo del Niño sentado en su regazo sobre las rodillas. El Niño mismo, en su pose mayestática, con el rollo de la ley en la mano y el tono dorado de los ropajes, quiere transmitir la impresión de la aparición divina. Los arcángeles contribuyen a crear la sugestión de la imagen de un soberano en la corte celestial cuya representación en la Tierra es celebrada por la corte terrenal.

El día de la consagración, el 29 de marzo, había sido elegido por motivos de peso. Era la festividad de la ortodoxia, en el que en 843 se había proclamado la restauración de las imágenes. La homilía del patriarca Focio completa lo que aún faltaba por interpretar<sup>7</sup>, convirtiéndose en compendio de la doctrina oficial sobre la imagen cuando ce-

<sup>4</sup> R. J. H. Jenkins y C. A. Mango, «The Date and Significance of the tenth Homily of Photios», *Dumbarton Oaks Papers* IX-X (1956), pp. 123 ss.; J. Ebersolt, *Constantinople (Recueil d'études d'archéologie et d'histoire)*, París, 1951, pp. 26 s.; R. Jania, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 232 ss., núm. 121.

<sup>5</sup> C. A. Mango (ed.), *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, pp. 184 ss. [homilía X]; *idem*, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 185 s.

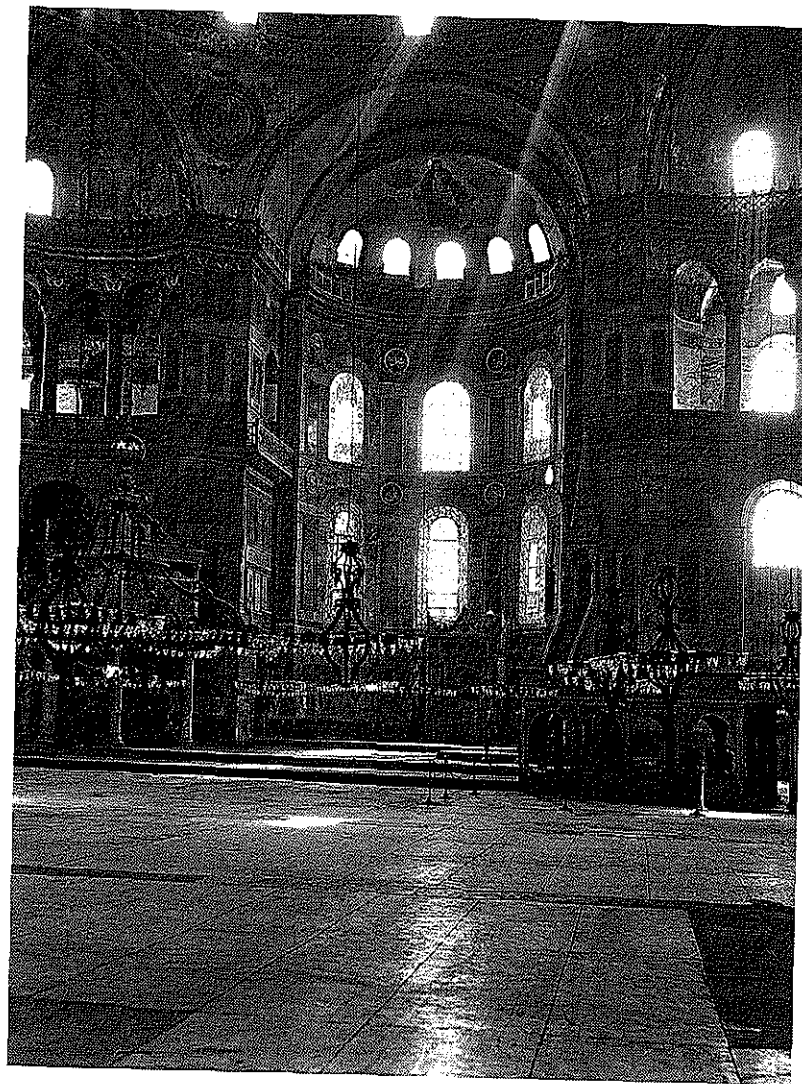
<sup>6</sup> *Idem*, «Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul», cit., pp. 80 ss.; *idem* y E. J. W. Hawkins, «The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul», *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965), pp. 113 ss.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 146 ss.

<sup>7</sup> C. A. Mango (ed.), *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, cit., pp. 286 ss.; *idem*, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 187 ss. Cfr. también S. Aristarches, *Photiou Logoi kai Homilíai* B. II, Constantinopla, 1900, pp. 294 ss., núm. 73; B. Laourdas, *Photiou homilíai*, Salónica, 1959, pp. 164 ss., núm. 17. Sobre Focio, H. G. Beck, *Kirche und Theologische Literatur im Byzantinischen Reich*, cit., pp. 520 ss. [con más bibliografía sobre la homilía].

lebra la perfección de la nueva «figura» (*morphe*) de la Madre de Dios. En ella, una «esplendorosa piedad ha erigido trofeos contra la creencia de los enemigos de Cristo». El «arte de la pintura que recibe su inspiración de lo alto creó aquí una reproducción fidedigna», en la que puede observarse tanto a la Virgen como a la madre. «Su silencio no es de ningún modo una carencia» (como se había criticado a la pintura) ni su belleza un simple derivado, «pues reproduce el verdadero arquetipo». Fue «la acción infame de una indigna mano judía» la que robó a la Iglesia semejante belleza. La encarnación de Dios «se testimonia de forma visible, la doctrina se manifiesta en una apariencia que se puede experimentar personalmente». Si se rechazan las imágenes, también deben rechazarse los Evangelios. «Pues de igual modo que la palabra hablada es mediada por el oído, así también una forma, mediante su visión, queda impresa en las tablas del alma». Ante nuestra vista «se presenta inmóvil la Madre de Dios con el Creador en sus brazos, pintada tal como se la percibe en textos y en visiones». La contemplación de su belleza física eleva nuestro espíritu «a la belleza suprasensorial de la verdad» (*eis to noeton tes aletheias kallos*).

Éstas son las ideas centrales de un largo discurso en el que el patriarca también pone a prueba sus capacidades retóricas y en el que trata los mosaicos icónicos como iconos propiamente dichos, es decir, sin diferenciar entre la imagen sobre tabla y la imagen monumental de las personas celestiales. Lo que se debatía era la política de la imagen en general. La restauración física de imágenes que habían sido retiradas con violencia se escenificó como un acto de reparación, al tiempo que se remitía con la mayor contundencia a una tradición cuya existencia habían combatido los adversarios. Lo único que se hacía era *renovar* lo que ya había estado allí antes. La controversia en torno a la verdadera tradición ya se había decidido. La gente, a la vista de las nuevas imágenes, quedaba comprometida con el testimonio visible de la ortodoxia. Además, en el acto de descubrimiento de las imágenes podía mostrarse la unidad de la Iglesia y el Estado.

Cuando esta unidad se vio amenazada tras el cuarto matrimonio de León VI (886-912), hasta el punto de que en 906 al emperador le fue negada la entrada en la iglesia de Santa Sofía, la nueva reconciliación se selló, tras muchos desórdenes, en el año 920 con un documento iconográfico que hacía oficial la penitencia del emperador ante el soberano celestial. Nos referimos al famoso mosaico sobre la puerta imperial que presenta al emperador ya fallecido León VI —y, puesto que no tiene nombre, a todo emperador futuro en su situación— prosternado ante el trono de Dios<sup>8</sup>. María intercede por el emperador arrepentido mientras que el sombrío ángel justiciero, al otro lado, recuerda a los espectadores verdados al ángel ante el que David manifestó el arrepentimiento de sus pecados en el salmo penitencial 51. El Cristo entronizado repite probablemente un modelo de la sala del trono (véase p. 222), citándolo como un icono. En el texto de su libro abierto ofrece al emperador un saludo de paz. Su rostro, con pelo largo, peinado con raya y un bucle en la frente, posee también en el trazado tri-



97. Estambul, iglesia de Santa Sofía. Interior hacia el este.

<sup>8</sup> Ésta es la tesis de N. Oikonomides, «Leo VI. and the Narthex Mosaics of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), pp. 151 ss. [donde también puede encontrarse una revisión de la extensa bibliografía anterior].



98. Estambul, iglesia de Santa Sofía. Mosaico del ápside, 867.

dimensional de los cabellos en el arranque del cuello la tipología del icono que ya reproduce la primera moneda de Cristo después de 843. Es el retrato oficial de Cristo que el bando vencedor prescribió en la corte para su culto general y que determinó el aspecto del pantocrátor en Bizancio<sup>9</sup>.

Nuestra descripción de las circunstancias que están detrás del mosaico no está libre de controversia. El emperador también podría ser Basilio, el padre de León, sobre el que triunfó el patriarca Focio antes de que fuera destituido por León en el 886<sup>10</sup>. Pero sea cual sea el resultado, lo que no cabe duda es de que nos encontramos ante un caso único que sólo fue posible en el breve período histórico de dominio de la Iglesia sobre el emperador. La obvia diferencia con el resto de las representaciones habituales de éste corrobora que su calificación eclesiástica también estaba politizada. Tanto en imagen como en palabra, después de 843 el emperador se había perfilado como protector de la ortodoxia. En la decoración profana del gran palacio imperial, con la nueva dinastía podían admirarse imágenes de grupo de la familia imperial en las que también los niños de ambos sexos llevaban rollos con las Sagradas Escrituras<sup>11</sup>. De esta manera, como apunta el cronista, se ponía de manifiesto que eran partícipes «de la sabiduría divina». En una inscripción, los niños dan gracias a Dios por haber elevado a su padre «de la indigencia de David» y haberlo «ungido con el óleo del Espíritu Santo». Las victorias del emperador estaban vinculadas a la cruz salvadora del techo, que en este contexto mantenía sus derechos.

### 9.3 Nuevos programas iconográficos en iglesias de la corte

La política de las imágenes llevada a cabo por el emperador se manifiesta sobre todo en los nuevos programas iconográficos de los espacios eclesiásticos, cuyos modelos eran impulsados por la corte. Con ello, tocamos un nervio sensible de las imágenes habituales de Bizancio, pues los programas eclesiásticos parecen tan espiritualizados, tan sumamente expresión de visiones teológicas, que se antoja bastante absurdo querer adjudicar al Estado un papel activo en su desarrollo. Sin embargo, exactamente en esta dirección apuntan la cronología de las decoraciones y la actividad predicadora del emperador. La contradicción se revela sólo aparente, en mi opinión, si se asume que el Estado también debía estar interesado en que la unidad religiosa del reino de Dios en la tierra hallara expresión en la liturgia y en la apariencia de las iglesias, en

<sup>9</sup> Al respecto, C. Capizzi, *Pantocrator. Saggio d'esegesi letteraria- iconografica*, Roma, 1964; J. T. Matthews, *Pantocrator. Title and Image*, tesis doctoral, Nueva York, 1976; *idem*, «The Byzantine Use of the Title Pantocrator», *Orientalia Christiana Periodica* 44 (1978), pp. 442 ss.; A. Cutler, «The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament. The Iconography of the Moscow Leaf», *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983), pp. 35 ss.

<sup>10</sup> Así lo afirma A. Schminck, «Rota ut volubilis. Kaisermacht und Patriarchengewalt in Mosaiken», en L. Burgmann *et al.*, *Cupido Legum*, Fráncfort am Main, 1985, pp. 211 ss., especialmente 218 ss.

<sup>11</sup> Véase también la descripción en Teófanos Continuatus III (Constantino Porfirogeneta, *De Basilio Madone*), en Bonn (ed.), *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn, 1828, pp. 332 ss., núm. 89. Cfr. C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 196 s.

la que los iconos desempeñaban una función relevante. Esto no era más que una consecuencia lógica de los objetivos que promovían las imágenes y que otorgaban al emperador su lugar en el contexto religioso y eclesiástico de la concepción del Estado. También la remisión a una corte celestial en la que dominaba el orden de una jerarquía inamovible, reflejada en los programas eclesiásticos, tenía que resultar interesante por fuerza para el poder central. Cualquiera que sea el programa descrito, siempre son el todopoderoso Cristo y su corte de ángeles los que dominan la sinopsis de la historia sagrada. Hasta los siglos XI-XII no se desplazará el acento hacia una perspectiva más eclesiástica, cuando los santos obispos y la ilustración de acciones y símbolos litúrgicos logren una mayor participación en los programas<sup>12</sup>.

No es casualidad que la decoración pictórica más antigua de la que tenemos noticia se refiera a la sala del trono después de 843, ni que la descripción de las imágenes se asemeje en muchos aspectos a la de un espacio eclesiástico. Todo el cosmos cristiano se halla representado en una jerarquía iconográfica que, no sólo celebra el triunfo de la ortodoxia, sino que también pone la presencia del emperador y de la jerarquía terrenal (por lo demás, en la alianza entre el emperador y el patriarca) en relación cósmica con la jerarquía celestial. Todo indica que no había imágenes narrativas. Las pinturas murales consistían en figuras individuales, es decir, iconos, que constituían una gran «imagen de grupo». Con dichas imágenes se correspondían en el espacio inferior las personas vivas, cuya entrada en escena reflejaba el orden reproducido sobre sus cabezas. Imágenes (de personas) y personas remitían las unas a las otras de manera recíproca, lo cual confirma el carácter de retrato y la pretensión de realidad de los iconos.

En las iglesias la función del espacio es otra y el programa iconográfico lo tiene en cuenta, aunque el tenor del conjunto sigue siendo el mismo y la sinopsis del universo cristiano mantiene el fundamento centralista. La jerarquía celestial, en la idea, se correspondía con el reino imperial (y su Iglesia) en la tierra. El emperador Basilio I (867-886), según su biografía<sup>13</sup>, restauró o reconstruyó suntuosamente 25 iglesias en Constantinopla, ocho de las cuales pertenecían al palacio<sup>14</sup>. Apenas tenemos noticias de su decoración pictórica. Una excepción es la de la «Nueva Iglesia» (*Nea Ekklesia*) del palacio, consagrada en el año 880<sup>15</sup>, una iglesia de cinco cúpulas que resplandecía con sus mosaicos dorados. La riqueza de la decoración llamó más la atención del biógrafo del emperador que los iconos, los cuales no llegó a mencionar. De otra iglesia del palacio

<sup>12</sup> Al respecto, con detalle, C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, antología, Londres, 1982, pp. 164.

<sup>13</sup> Véase la fuente citada en nota 11. Traducción al inglés en C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 192 s., núms. 79-82 [Vita Basilii].

<sup>14</sup> C. A. Mango, *Architettura bizantina*, Turín, 1974, pp. 196 s.; *idem*, *Byzantium. The Empire of New Rom*, Londres, 1980, pp. 268 s.

<sup>15</sup> Véase la fuente citada en nota 11, cap. 75, 83-86, ed. Bonn, *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, cit., 319, 325-329. Traducción en C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 194 s. También en el libro de ceremonias se habla de esta iglesia, y se menciona una imagen del emperador ante la que los emperadores aprobaban al patriarca (J. J. Reiske, *op. cit.*, 1, p. 121.). Cfr. también R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit.

dedicada a Cristo sólo menciona unos iconos de luminoso esmalte en los espléndidos canceledos de plata del coro<sup>16</sup>.

Los iconos sólo desempeñaban una función en las homilias que se pronunciaban con motivo de la consagración de las iglesias —y que, por lo demás, seguían las fórmulas de la retórica clásica—. La ocasión se aprovechaba siempre para legitimar la política de la imagen. Dos de estas homilias fueron dichas personalmente por el emperador León VI (886-912), una de ellas en la iglesia de un monasterio que había levantado el patriarca Kauleas<sup>17</sup>, la otra en una iglesia que el suegro del emperador, el *magister* Stylianos Zaoutzas, había fundado entre 886 y 893 (véase Apéndice, texto 12). La mayor atención se dedica al pantocrátor de la cúpula, que desencadenó reflexiones sobre las dos naturalezas de Cristo. En la iglesia de Stylianos, lo rodeaban las jerarquías angélicas, lo que el emperador comenta con la analogía de su propia corte. En la otra iglesia se subraya el carácter imperial del color dorado de los mosaicos<sup>18</sup>.

La descripción de la política oficial sobre las imágenes ha puesto de manifiesto el papel activo de la corte en la reintroducción de los iconos en los programas iconográficos de las iglesias, proceso que se desarrolló, bien en alianza, bien rivalizando con las actividades del patriarca. Ahora ha llegado el momento de observar con más detalle las prácticas que se llevaban a cabo, así como arrojar luz sobre el contexto en el que el icono rehabilitado ocupó su nuevo lugar en la sociedad. Ciertamente, el icono fue el símbolo en el que se buscó la nueva unidad del imperio. En la controversia suscitada en torno a la doble tradición de la fe eclesiástica, una tradición *con* imagen y la otra *sin* ella, la unidad no podía lograrse en un punto intermedio, sino sólo con una postura radicalmente *a favor* o *en contra*. Todo indica que ya entre las dos fases de la querrela iconoclasta arrancó la búsqueda de una identidad religiosa y cultural del debilitado imperio, que se desarrolló impulsada por un interés filológico en las fuentes auténticas. En esta situación, la imagen se convirtió en un símbolo eficaz para invocar en su nombre la unidad de la fe. Los principios sobre los que se quería alcanzar un acuerdo debían ser formulados en el nombre de la imagen. Al mismo tiempo, la población del imperio debía, por así decirlo, prestar su juramento de lealtad al Estado en su actitud hacia la imagen. Por tanto, la necesidad de legitimación era grande, y se re-

<sup>16</sup> C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 196. En el caso de que la descripción de los mosaicos de la iglesia de los Santos Apóstoles hecha por Constantino el Rodio (siglo X) se refiera a la restauración de Basilio (así lo expresa Mango, *idem*, pp. 199 s.), tendríamos un documento excepcional de un programa contemporáneo. Véanse también las observaciones sobre la imagen del Pantocrátor y el mosaico de Pentecostés de la iglesia de María en la Fuente (*Pege*): Mango, *idem*, pp. 201 s.; R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 223 ss.

<sup>17</sup> Edición en Akakios, *Leontos tou Sophou panegyrikoí logoi*, Atenas, 1868, pp. 243 ss.; A. Frolow, «Deux églises d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage», *Études byzantines* 3 (1945), Bucarest, pp. 43 ss., 45-49 [traducción francesa]. Un fragmento en traducción inglesa en C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 202 s.

<sup>18</sup> Edición en Akakios (como en nota 17), pp. 274 ss.; traducción al francés en A. Frolow (como en nota 17) pp. 49 ss. Un fragmento en traducción inglesa en C. A. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., pp. 203 s.

solvió *teóricamente* en la doctrina de la imagen y *prácticamente* en su nueva función litúrgico-eclesiástica.

#### 9.4 Doctrina de la imagen y programas iconográficos

La doctrina de la imagen fue el resultado de la controversia sobre la legitimidad de la imagen. Para desacreditar la prohibición de imágenes precedente como una falta contra la fe ortodoxa, se efectuó un detenido examen teológico de la imagen, al mismo tiempo que se intentaron establecer límites claros para impedir excesos. La mala utilización de la imagen debía ser contenida por un control de la Iglesia oficial y del Estado. Cualquiera uso desviado, incluso cualquier malentendido, podía poner nuevamente en tela de juicio su existencia. No hay que olvidar que las imágenes habían tenido su sitio, en primer lugar, *fuera* de la Iglesia. Los testimonios acerca de imágenes que hablaban, sangraban, lloraban y curaban demuestran la dependencia existente entre la magia de la imagen y los administradores de tales imágenes.

La Iglesia (dirigida siempre por una decisión de principio del Estado) ya no podía eliminar estas imágenes de las que se hacía un uso desviado. Por ello, intentó explicar sus poderes de manera racional, apartando así la atención de su carácter objetivo. Era de suma importancia que no se confundiera imagen y persona. La filosofía neoplatónica de la imagen, que ya se había mostrado provechosa anteriormente en la controversia sobre la naturaleza de Cristo, ofreció los instrumentos conceptuales para apuntalar la teoría (véase cap. 8.3).

La doctrina de la imagen ciertamente no era por sí sola arma suficientemente poderosa en la lucha contra aquellas concepciones sospechosas, contra las que se dirigía en primera línea: argumentaba de un modo que no podía llegar a aquellos cuyas prácticas con la imagen pretendía racionalizar. Por ello, la teoría fue completada con una doctrina de la imagen *puesta en práctica*. La Iglesia tomó las riendas de la imagen. La decoración del espacio eclesiástico cambió para mostrar un nuevo uso de ésta, presentada también como icono en el ámbito de la pintura mural, al tiempo que recibía un marco funcional estable. Iglesias con imágenes había habido siempre, pero desde la querrela iconoclasta la decoración fue estructurada en un sistema que puede entenderse como una doctrina de la imagen llevada a la práctica<sup>19</sup>.

Para ello, eran importantes dos cosas: primera, mostrar las imágenes en el espacio eclesiástico público, y segunda, que tuvieran un lugar en el rito oficial. De este modo

<sup>19</sup> Sobre este tema, la siguiente bibliografía seleccionada: O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, cit., *passim*; E. Giordani, «Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 1 (1951), pp. 124 ss. S. der Nersessian, «Le décor des églises du IX siècle», *Actes VI Congrès International d'Études byzantines II*, París, 1951, pp. 315 ss.; V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1967, pp. 126 ss.; H. Belting et al., «The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul», *Dumbarton Oaks Studies* XV (1978), pp. 79 ss.; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., pp. 164 ss.; O. Demus, *The Mosaics of S. Marco in Venice*, Chigaco, 1984, pp. 231 ss.

se esperaba atraer de nuevo la atención de los creyentes hacia el ámbito de la liturgia, considerado el verdadero instrumento de autorrepresentación de la Iglesia. En él, los sacerdotes remedaban la corte celestial y convertían el pan en el cuerpo de Cristo. Mediante la conexión de la imagen con la liturgia, se ofrecían al creyente dos planos de realidad cuya coexistencia debía impedir que se sobrestimara la imagen<sup>20</sup>.

Finalmente, el sacerdote mismo asumió la veneración de la imagen, incensándola y besándola en un orden establecido dentro de la liturgia. Así, por un lado, se sancionaba su culto y, por otro, se reglamentaba, es decir, se oficializó, como puede observarse en el uso de los iconos diarios, que cambiaban al ritmo del santoral y se exponían para su veneración. De ello tenemos noticia gracias a una regla monacal del monasterio del Pantocrátor de Constantinopla, redactada en 1136 por el emperador Juan II<sup>21</sup>; en ella también se mencionan imágenes murales que, al igual que las imágenes sobre tabla, recibían el nombre de iconos y, del mismo modo, eran honradas con velas cuando les llegaba su turno litúrgico. De esta forma, la importancia de la imagen individual quedaba relativizada, por un lado, por la diversidad de imágenes y, por otro, por su equivalencia en el uso eclesiástico (véase Apéndice, texto 20).

Los iconos equipararon su valor sobre todo al quedar su turno establecido por el *calendario conmemorativo*<sup>22</sup>. La Iglesia determinaba *qué* iconos debían ser venerados, así como *cuándo* debían serlo. Sólo las imágenes de Cristo, María y del correspondiente santo titular ocupaban un lugar fijo, sobre tabla, en la entrada al recinto reservado a los sacerdotes (véase cap. 12.4). Por lo demás, la imagen mural tenía inevitablemente su orden fijo. Debía ser tal que tradujera el turno (litúrgico) temporal en una sucesión espacial que, además, mostrara una jerarquía de las festividades y los santos. La memoria de la *imagen* quedó unida a la conmemoración *litúrgica*, se tratara del retrato de un santo o de una representación relacionada con la fiesta correspondiente.

#### 9.5 Liturgia e imágenes en el espacio eclesiástico

A continuación, vamos a dedicar nuestra atención a la decoración de las iglesias del periodo bizantino medio, porque en este contexto –al contrario de lo que sucede con la tabla transportable– disponemos de imágenes *in situ* y porque la doctrina de la imagen no establece diferencias entre los distintos soportes iconográficos. Los frescos de la iglesia de Santa Sofía de Ohrid de Macedonia, datados a mediados del siglo XI, nos

<sup>20</sup> F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896 [1965]; H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie*, Friburgo de Brisgovia, 1964; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, París, 1966; R. Taft, *The Great Entrance*, Roma, 1975; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., *passim*.

<sup>21</sup> Sobre el monasterio: R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 529 ss.; P. Gautier, *Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator*, París, 1974, especialmente pp. 30 ss.; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 200 ss.

<sup>22</sup> En las reglas monásticas (*typica*) de los monasterios privados se habla frecuentemente de luces ante el «icono que se conmemora» o de la *proskynesis*, como sucede por ejemplo en el *typicon* del monasterio del Pantocrátor (como en nota 21), 41 y 73. Cfr. también C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., p. 80.



99. Ohrid (Macedonia), iglesia de Santa Sofía. Ápside, hacia 1050.

ofrecen una prueba clara de la equiparación entre imágenes murales e íconos. Los retratos de los santos están provistos de marcos pintados con cordones para colgar, como si se tratase de una galería de imágenes transportables<sup>23</sup>. Por tanto, no nos encontramos tanto ante una decoración mural, como ante unas imágenes individuales dispuestas conforme a un plan en un espacio dado. Su disposición en dicho espacio y la configuración de cada imagen invitan al observador a contemplarlas desde una perspectiva predeterminada. La decoración de las iglesias adquirió así ese carácter propio de los íconos que la diferencia tanto de la pintura ilusionista clásica como del tapiz oriental.

Cuando entramos en un recinto eclesiástico bizantino, nuestra mirada siempre se ve atraída por la *cúpula* que se alza sobre el espacio principal en la vertical, así como por el *nicho cultural* que cierra el presbiterio en el eje longitudinal. Estos dos espacios constituyen los polos de la decoración. La cúpula está ocupada por Cristo, que, como Pantócrator, mira hacia abajo en el punto más elevado del recinto a modo de bóveda celestial, como si se asomara a una ventana, como expresan algunos textos bizantinos<sup>24</sup>. El ápside lo ocupa la madre humana, que subraya la idea de la encarnación de Dios, esto es, una paradoja de la fe, mostrando al hijo fruto de sus entrañas. Su virginitad, connotada por la apariencia juvenil, muestra a modo de «prueba visual» una nueva paradoja, que, sin embargo, lo que hace es dar mayor credibilidad a la primera paradoja mediante una deducción analógica.

En su obra *Byzantine Mosaic Decoration*<sup>25</sup>, Otto Demus ha descrito la realidad específica de estos «íconos fijos», tan íntimamente ligados al espacio que ocupan en la iglesia que éste se ha convertido en su verdadero «espacio iconográfico». Según esta interpretación, los límites entre el espacio real y el espacio imaginado se habrían difuminado intencionadamente para que el observador se sienta en un mismo espacio con el santo representado. Las figuras se destacan del fondo dorado, percibiéndose de forma sucesiva y con sugerente nitidez, pero no participan del espacio cotidiano, sino que introducen al observador en su particular espacio. Se da tanta importancia a la peculiaridad *personal* de las mismas como a su presentación con los rasgos *generales* de un tipo ideal, renunciando a todo rasgo accesorio que pudiera desviar la atención. El fondo de oro es el mismo que aparece en los retratos sobre tabla. La frontalidad garantiza el contacto cultural directo. En cierto modo, el observador deja de percibir la barrera estética que le separa de la imagen cuando la observa en un contexto que también es su propio espacio.

Pero no sólo el *retrato* ocupa un lugar en el espacio de la liturgia. También la *narración* de la historia sagrada se escenifica en un orden anual fijo, como si los episodios no hubieran tenido lugar en un tiempo lejano, sino en el presente del observador, al

<sup>23</sup> M. R. Hamann y H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, repr. 19. Cfr. también un ejemplo paralelo del siglo XII en la iglesia funeraria de Backovo (E. Bakalova, 1977, il. 39).

<sup>24</sup> Así, por ejemplo, cuando se dice de él que mira hacia abajo desde el borde del Cielo. Cfr. la descripción (siglo XII) de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla de Nicolás Mesarites: G. Downey, *Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople* (*Transactions American Philosophical Society* N. S. 47, 6), 1957, p. 869.

<sup>25</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, cit., *passim*.



igual que la liturgia. Para ello, es necesario que el *lugar de la imagen* se identifique con el *espacio eclesiástico* y, por lo tanto, con el espacio de la liturgia. El relato se limita a un puñado de actores responsables de la acción narrada que, al igual que los retratos, se presentan ante el fondo dorado unitario de todo el espacio interior. La «desconcretización», como la denomina Alexander P. Kazhdan<sup>26</sup>, implica, por paradójico que pueda parecer, un incremento de realidad. La liturgia también procede del mismo modo al identificar como una misma cosa el acontecimiento histórico y su repetición en el presente. La comunión de los apóstoles en el ápside de la iglesia de Santa Sofía de Ohrid (Macedonia), un fresco de mediados del siglo XI, no describe el momento histórico de la Última Cena en Jerusalén, sino un sacramento según el rito contemporáneo ante un fondo «abierto»<sup>27</sup>. La comunión de los creyentes, que tenía lugar en este mismo espacio ante la imagen, está «prefigurada» en sentido literal, en la comunión de los apóstoles.

En Ohrid, sin embargo, no se halla representado el reparto del sacramento bajo las dos especies, como sucede, por ejemplo, en el siglo XIII en Sopocani (Serbia)<sup>28</sup>. El tema lo constituye más bien la consagración del pan ácimo, que Cristo enseña con un carácter demostrativo. Esta referencia a un tema, por aquel entonces, controvertido subraya el sentido litúrgico de la imagen, al igual que otros motivos también dirigen nuestra atención hacia la liturgia. En el interior del espacio delimitado por los canceles, en un altar coetáneo con baldaquino, hay un Cristo entre dos ángeles que le asisten, como si fuera un sacerdote, con la actitud de unos diáconos. Debajo se disponen santos obispos, importantes en tanto que representan a la Iglesia griega en el recién establecido arzobispado en los Balcanes. En Sopocani, los mismos teólogos, que portan rollos litúrgicos, participan también en la acción litúrgica, con lo que la simetría con la comunión de los apóstoles también se hace efectiva en el plano formal<sup>29</sup>.

En la liturgia se condensaba una experiencia temporal referida tanto a la revelación de Dios en el pasado como a la consumación de los tiempos en el futuro. El presente no era más que una transición hacia la intemporalidad, que ya se dejaba ver en los iconos del espacio litúrgico. Así, la imagen adquirió una función social, dando forma a aquel mundo que para la concepción dominante constituía la única realidad vinculante<sup>30</sup>.

La disposición de las imágenes representaba, sobre todo, un canon en principio siempre recurrente en el que no sólo se reflejaba el orden *propio de un calendario*, sino también otro *más elevado*. El ciclo iconográfico se equiparaba al ciclo festivo en la me-

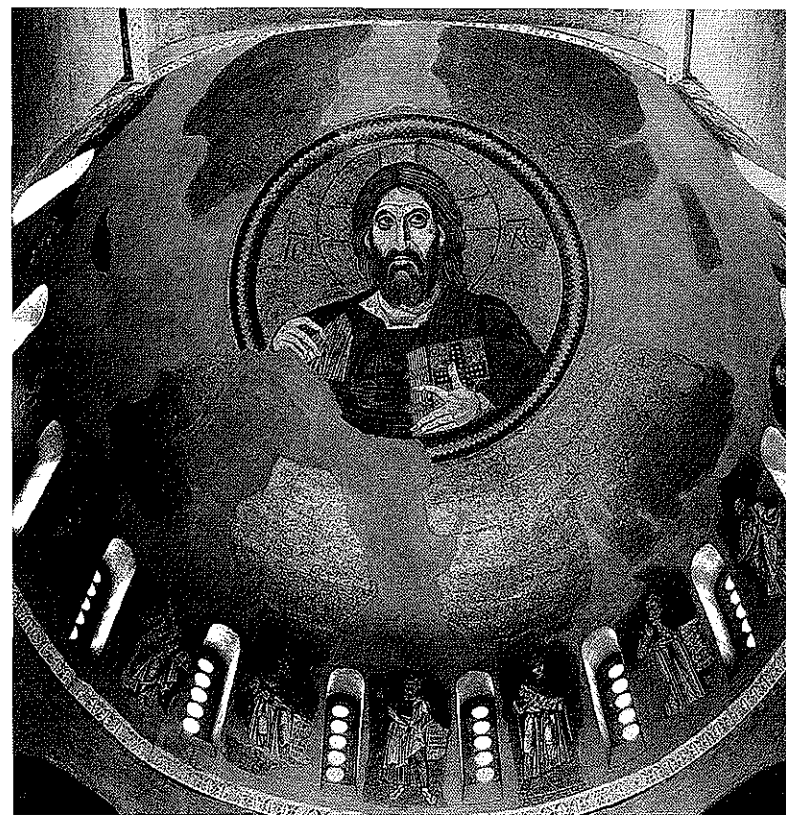
<sup>26</sup> A. P. Kazhdan, *Byzanz und seine Kultur*, Berlín, 1973, p. 144.

<sup>27</sup> M. R. Hamann y H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, cit., pp. 15 s., ils. 4, 6, 11; M. R. Hamann, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, cit., pp. 224, lám. VI; A. W. Epstein, «The Political Content of the Paintings of St. Sophia at Ohrid», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 29 (1980), pp. 315 ss. Sobre la comunión de los apóstoles, cfr. C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., pp. 184 ss., 189 ss. [con especial atención a las iglesias de Santa Sofía de Ohrid y Kiev].

<sup>28</sup> V. J. Djuric, *Sopocani*, Leipzig, 1967, lám. I.

<sup>29</sup> Sobre esta iconografía, cfr. C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., pp. 203 ss.

<sup>30</sup> Cfr. nota 20, así como A. P. Kazhdan, *Byzanz und seine Kultur*, cit., pp. 151 ss.; K. Onasch, *Die Ikonmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig, 1968, pp. 29 ss.



100. Dafni, Atenas, iglesia del monasterio, hacia 1100. Cúpula.





101. Dafni, iglesia del monasterio. Detalle de la cúpula.

didada en que se trataba de un esquema variable con unos pocos elementos fijos dentro de un marco constante. El recinto eclesiástico, como marco constante configurado siempre según un plan unitario, se centra en una cúpula que casi siempre se levanta sobre una planta cruciforme. Al este se le añade una cabecera tripartita. En este espacio, los elementos recurrentes son los temas iconográficos, constituidos por los retratos de los *santos* y las imágenes de las *festividades eclesiásticas*. Variable era su disposición en el espacio, que permitía cierto margen de maniobra, aunque la intención era siempre la recurrencia y la regularidad.

Esta estrecha ligazón entre imágenes (iconos murales) y espacio se observa especialmente bien en las iglesias de dos monasterios de Grecia central. El más antiguo de ellos, consagrado a san Lucas (Hosios Lukas), fue fundado hacia 960 por el emperador Romano II, pero la iglesia principal, que nos va a servir de ejemplo, es una ampliación de comienzos del siglo XI<sup>31</sup>. El otro monasterio, el de Dafni en Atenas, fue construido hacia 1100<sup>32</sup>. Como las placas de mármol y parte de las superficies musivarias se han perdido, hoy no se puede apreciar la armonía entre ambos medios, pero el sistema aún es reconocible.

Todas las figuras y escenas estaban separadas mediante elementos arquitectónicos, como cornisas, esquinas y ventanas. Su individualidad quedaba además subrayada por bandas ornamentales. Cada una de las imágenes estaba más estrechamente vinculada al espacio que a las imágenes vecinas, «habitando», por así decirlo, un nicho dentro de dicho espacio. Así, por ejemplo, la Anunciación se encuentra separada de su entorno por la forma abovedada de la trompa y también por un marco decorativo. Debajo, en la zona del revestimiento mural, hay nichos para imágenes individuales. Donde no se dispone de nichos, como en el caso de la Crucifixión, el campo de la imagen queda aislado por un ancho marco de placas de mármol policromo como un icono que sobresale de la decoración mural. Ejemplos de este tipo conservados íntegramente se encuentran en la iglesia del monasterio de San Salvador de Chora (Kariye Camii), en Estambul, datados hacia 1320, siguen el mismo sistema<sup>33</sup>. En Hosios Lukas, los nichos del nártex están definidos estéticamente como iconos mediante las anchas grecas que los enmarcan.

La mejor descripción de un espacio eclesiástico bizantino la proporciona el ejemplo de Dafni, que puede completarse con variantes en Hosios Lukas. La Nea Moní de Quío, una tercera iglesia monástica del siglo XI, presenta un esquema espacial de otro

<sup>31</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, cit., *passim*; E. Diez y O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Harvard, 1931, *passim*; V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, cit., pp. 150 ss. con ils.; E. Stikas, *To oikodomikon chronikon tes Mones Hosiou Louka Phokidos*, Atenas, 1970 [inglés, con ilustraciones en color]; Th. Papadakis, *Hosios Lukas und seine byzantinischen Mosaiken*, Múnich y Zürich, 1969. Sobre la historia y la decoración arquitectónica de la antigua iglesia mariana: L. Bouras, *Ho glyptos diakosmos tou naou tes Panagias sto Monasteri tou Hosiou Louka*, Atenas, 1980, pp. 123 s., 134.

<sup>32</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, cit., *passim*; E. Diez y O. Demus, *op. cit.*, *passim*; V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, cit., pp. 194 ss.; A. Charzidakis, *Byzantine Monuments in Attica und Boeotia*, Atenas, 1956, láms. 16 ss.; H. Belding y G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas*, Wiesbaden, 1979, pp. 43 s.

<sup>33</sup> P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, t. II, Londres, 1967, láms. 30, 31.

tipo y, por ello, no vamos a tenerla en cuenta aquí<sup>34</sup>. El espacio eclesiástico, con la cúpula sobre el crucero y la secuencia de espacios del nártex a la cabecera, fue objeto de una interpretación simbólica estrechamente ligada a la forma espacial real. El significado que ya poseía el espacio se trasladó a la imagen, que se experimentaba en el lugar que ocupaba en el interior de la iglesia.

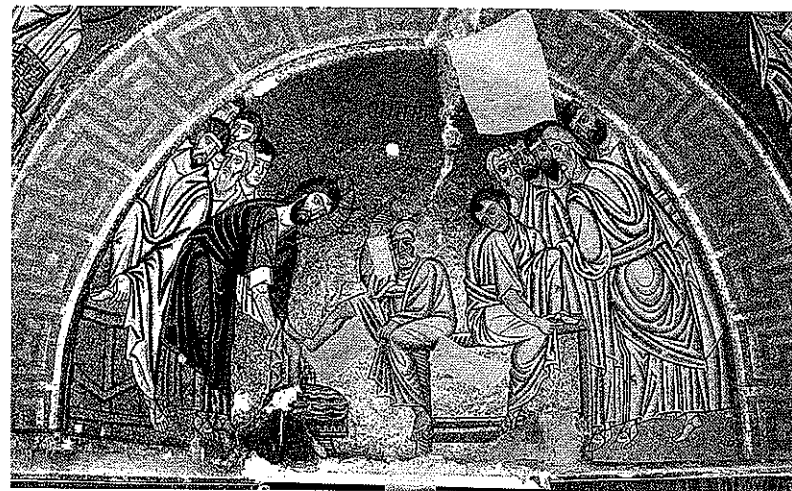
Así, el Pantocrátor aparece en lo alto de la cúpula principal (cielo) entre los entes espirituales de los ángeles o entre los profetas que anunciaron la encarnación de Dios y, en consecuencia, comentan la realidad teológica de la imagen que domina la cúpula. La sucesión vertical, que también supone una jerarquía, es completada por la sucesión horizontal (en dirección este-oeste) de imágenes de santos, dispuestos con frecuencia conforme a criterio «estamental» (obispos, mártires, confesores, vírgenes). En Dafni, en el arco de entrada a uno de los espacios laterales de la cabecera, puede verse, junto al sumo sacerdote Aarón, a un santo diácono.

Entre la cúpula y la zona de los santos transcurre en dos niveles, rodeando el espacio, el ciclo de las fiestas. En él se representan momentos de la vida de Cristo, desde la concepción hasta la Ascensión, a los que se añaden, a modo de introducción, escenas de la vida de la Virgen que preparan dichos acontecimientos, mientras que la dormición —que, por así decirlo, representa el polo opuesto a la figura de María del ábside— supone una especie de «ampliación». La disposición no es narrativa, sino equiparable a la anamnesis de la liturgia. La selección también hace referencia a las principales festividades eclesiásticas. En la zona abovedada —sólo interrumpida por la cabecera— la imágenes se sitúan, bien en los muros, como el nacimiento de la Virgen, bien en las trompas, como la Anunciación. En los brazos de la cruz se añaden, debajo, otras imágenes, como la Crucifixión.

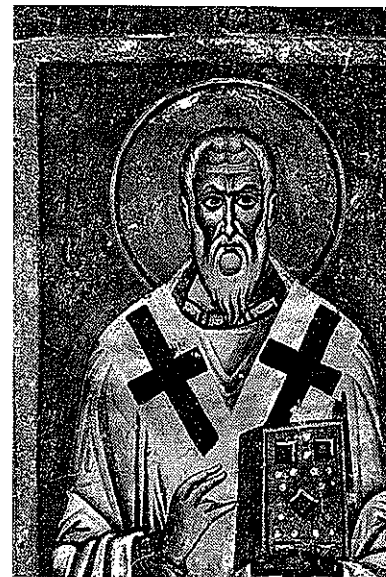
La legibilidad, calculada para ser contemplada de lejos, es uno de los cometidos de la composición. La igualdad de dimensiones, la distribución simétrica y constantes como el fondo dorado y el tamaño de las figuras transmiten el mensaje de un orden interno. Cada una de las imágenes, como ya se ha indicado, es independiente, pero al mismo tiempo forma parte de un circuito que recorre la arquitectura, como si las escenas representadas tuvieran lugar en el mismo espacio y ante un mismo horizonte que las fiestas en la liturgia.

En ocasiones, la representación de los santos sigue tres fórmulas diferentes: de pie, de busto y, por último, como medallón en la bóveda. Su elección y agrupación no eran casuales. En Hosios Lukas se disponía de poco espacio; por ello se incluyó el nártex en el programa iconográfico y, en las «capillas» del transepto una serie de grandes figuras de medio cuerpo constituyen un grupo en sí mismo. Su distribución análoga por todas partes da como resultado una relación espacial que supone la «cohabitación» de las figuras. Las efigies se comunican entre sí.

En el nártex, sobre la entrada al interior de la iglesia, una representación de enormes dimensiones del Pantocrátor no sólo hace frente al observador, sino que también constituye el complemento de las figuras de la Virgen, san Juan Bautista y dos ángeles



102. Hosios Lukas, iglesia del monasterio. Mosaico del atrio, siglo XI.

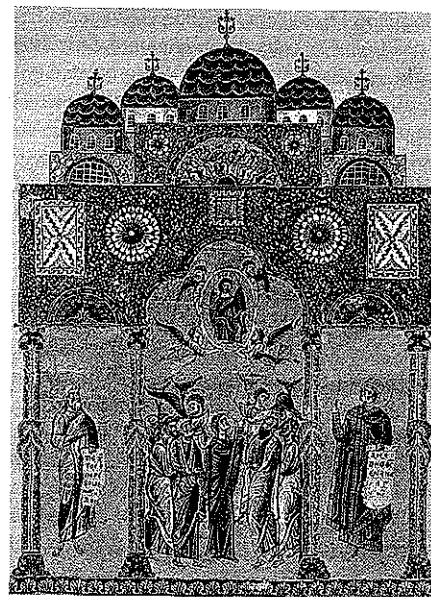


103. Ohrid (Macedonia), iglesia de Santa Sofia.  
Icono mural, hacia 1050.

<sup>34</sup> Ch. Bouras, *Nea Moni on Chios. History and architecture*, Atenas, 1982, pp. 25 ss. [sobre la fundación y *passim* sobre la arquitectura]; D. Mouriki, *Nea Moni on Chios. The mosaics*, Atenas, 1985.



104. Hosios Lukas, iglesia del monasterio. Mosaico de la bóveda del atrio.



105. Roma, Biblioteca Vaticana. Cód. greco 1162, fol. 2 verso, el recinto eclesiástico en una miniatura, siglo VII.



106. Ohrid (Macedonia), iglesia de Santa Sofia, la Virgen en el ápside, detalle de fig. 99.

que ocupan la bóveda. Este grupo, denominado Deesis, era muy apreciado como friso de iconos. También en el caso de Hosios Lukas se trata de un conjunto de iconos cuya relación viene dictada por la situación espacial, aunque el contexto no sólo sea *espacial*, sino también *temático*. Un grupo de efigies representa un grupo de santos que, como abogados de la humanidad, se presentan ante el Juez celestial.

En la imágenes sobre tabla, la Deesis es uno de los dos temas principales de los iconos del travesaño que se sitúa en la entrada del presbiterio. Los santos intercesores del «iconostasio» componen un friso de iconos que responden a una misma idea, de la que también reciben su principio organizador: la idea de la intercesión común. También así se transmite la impresión de una cohabitación espacial (véase cap. 12.4).

El iconostasio, donde también aparece el ciclo de las principales festividades eclesiásticas, repite a pequeña escala y en un soporte distinto, como es la pintura sobre tabla, el programa de las imágenes monumentales. Y ambas están relacionadas entre sí. Al quedar fijadas a un lugar determinado dentro del mismo espacio, la asimilación de las imágenes sobre tabla a las demás es aún mayor. También las imágenes murales de la iglesias del período bizantino medio se pueden considerar iconos.

Puede hablarse de un arte litúrgico del icono que conserva sus rasgos en todos los géneros y en todos los soportes. El espacio litúrgico es el espacio funcional tanto de la imagen mural como de la imagen sobre tabla. Adquiere así la cualidad de un espacio universal y supradimensional del que participan todas las imágenes particulares. La analogía con la liturgia que se desarrolla en él es evidente. Los dos niveles de realidad del hecho *histórico* y de su repetición *litúrgica* en el espacio eclesiástico apenas pueden disociarse, como se ilustra a la perfección en una representación de la ascensión de Cristo en una miniatura del siglo XII de un códice con las homilias marianas de un tal Jacobo: la ascensión es trasladada a una iglesia bizantina<sup>35</sup>. El espacio eclesiástico, con su oferta calculada de iconos, es la expresión visible de la doctrina de la imagen.

La querella iconoclasta llegó a su fin con una doctrina oficial de la Iglesia sobre las imágenes. Para su veneración, la Iglesia estableció un calendario y un escenario. El espacio eclesiástico se convirtió en el *lugar* de dicha veneración, y la secuencia festiva del año eclesiástico en su *calendario*. La celebración *litúrgica* dispensada a las festividades y los santos quedó asociada a la celebración de sus *imágenes*. La liturgia ofrecía el marco para la función oficial de las imágenes. Sin embargo, la liturgia es el ámbito religioso que administra la Iglesia para los creyentes; es una forma determinada, a un tiempo oficial y reglamentada, es decir, el polo opuesto de la devoción privada. Sus características también se trasladan a las imágenes, que pasan a ser imágenes litúrgicas. Ambos elementos, acción litúrgica e imagen litúrgica, asumen una función análoga. También el rito tiene una forma preestablecida, consistente en la sucesión de las ceremonias y oraciones y en su composición. Sólo con esta forma puede la liturgia cumplir la tarea de producir presente activo a partir de una materia puramente conmemorativa. El interés en esta presencia de la historia sagrada en la liturgia determinó también la forma de las imágenes.

<sup>35</sup> Roma, Cod. Vat. greco 1162, fol. 2v. C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giaccone Monaco*, Roma, 1910, lám. I; A. Grabar, *La peinture byzantine*, Ginebra, 1953, p. 181. Cfr. sobre el manuscrito el trabajo no publicado de Ingrid Hutter (Viena).

Al igual que la liturgia regresaba cíclicamente al mismo lugar en el transcurso del año, también el creyente estaba acostumbrado a reencontrar las imágenes en el mismo lugar de la iglesia y a experimentarlas en el mismo turno litúrgico. La ordenación de las imágenes repite la jerarquía general que constituía la comunidad de los santos. Desde este punto de vista, ningún santo podía igualarse en imagen a las de Cristo y la Virgen. Sólo el santo titular tiene un lugar de honor por tratarse del patrón de la iglesia correspondiente. Una especie de topografía iconográfica asignaba a cada lugar una imagen canónica —por ejemplo, el Pantocrátor a la cúpula—. El iconostasio, formado por tablas e instalado entre el espacio reservado al clero y el de los laicos, repetía este programa a pequeña escala y en una disposición sinóptica. En este lugar, la pintura sobre tabla desempeñaba su función más importante, pues era aquí donde los iconos también se convertían en objeto de acciones litúrgicas (se incensaban y se les dedicaban himnos). Los denominados *proskyneseis* o «iconos del día» se «exponían» en un *proskynetarion*, una especie de caballete, para el culto del día. En las «Actas de Máximo el Confesor», leemos que en el siglo VII (véase Apéndice, texto 7) ya se besaba a los iconos de Cristo y la Virgen, aunque en una ocasión muy especial. Superada la querella iconoclasta, se comenzó a besar a los iconos del iconostasio en la liturgia de la denominada *proskomidie*, y en el Domingo de la Ortodoxia se menciona en las oraciones el beso del icono de Cristo<sup>36</sup>.

Así fue como la Iglesia se hizo con el control de un medio que había puesto en peligro su autoridad. Una actividad que se había desarrollado fuera de la Iglesia oficial se vinculó nuevamente a ella. La Iglesia se apropió del uso de la imagen, haciéndose así con un importante instrumento de poder, especialmente sobre el pueblo. No hay que olvidar que fueron las autoridades estatales las que prohibieron la imagen religiosa en el comienzo de la guerra iconoclasta. Ahora eran esas mismas autoridades estatales las que, en unión con la iglesia o en su nombre, establecían de nuevo la imagen en la práctica eclesiástica.

Las consecuencias de estas nuevas prácticas fueron considerables. Las imágenes pasaron a ser intercambiables y recibieron, como piezas de inventario eclesiástico obligatorias, un *lugar* fijo y una *función* claramente delimitada. La doctrina de la imagen trató de neutralizar la fascinación mágica de determinadas obras elevando *todas* las imágenes, en tanto que forma, al mismo rango, y acreditándolas como representantes válidos de la persona representada. En la interpretación filosófica, la imagen perdió como *objeto*, como cosa, sus poderes milagrosos, porque sólo asumía su función de intermediaria con el santo en la *forma* representada, repetible cuantas veces se quisiera. No debía importar el lugar ni el ejemplar concreto a la hora de invocar al santo. La

<sup>36</sup> Cfr. notas 20 y 22. Sobre la veneración de los iconos en la liturgia: D. I. Pallas, «Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz», *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2 (1965), pp. 81, 87, 118 ss.; H. Belting, «An Image and its Function in the Liturgy», *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1981), pp. 1 ss.; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, cit., pp. 79 s. Cfr. sobre todo los *typika* (véase nuestra p. 375), las rúbricas correspondientes en la liturgia (p. e., F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, t. II, Gembloux, 1953, pp. 12 ss.) y las ilustraciones para la liturgia del *Akathistos*: T. Velmans, en *Cahiers Archéologiques* 22 (1972), pp. 155 ss. Sobre el beso a los iconos: K. M. Hofmann, *Philema bagion*, Gütersloh, 1938, pp. 106 ss., 141.

doctrina de la imagen es, pues, un intento de racionalización, así como las prácticas eclesiásticas en torno a la imagen lo son de reglamentación. De este modo, se intentaba excluir la posibilidad de iconolatría en sentido estricto, dado que, según la práctica litúrgica y la doctrina eclesiástica de la imagen, no había imágenes *de* culto en el sentido de imágenes privilegiadas. El teólogo Konrad Onasch habla en consecuencia de imágenes *para* el culto, para hacer hincapié en su posición en el culto<sup>37</sup>.

La *forma*, o dicho de otra manera, la  *semejanza*, no estaba asociada a una obra concreta, sino todo lo contrario, era intercambiable y repetible a voluntad. La consecuencia fue, pues, una democratización, puesto que, a la luz de la doctrina de la imagen, cualquier imagen era tan buena como las demás y, por tanto, no había ninguna privilegiada. No obstante, siguió habiendo imágenes privilegiadas que eran objeto de una veneración especial. Uno de los motivos se puede buscar en los primeros momentos de la historia del icono, cuya fama se había cimentado en obras de un carácter muy particular. La inercia en todas las prácticas culturales o que impliquen una visión del mundo explicaría la subsistencia de usos tempranos. Del culto de iconos privilegiados en Bizancio trata el siguiente capítulo.

Sin embargo, la diferencia entre iconos milagrosos e imágenes con función litúrgica no siempre se observa con la misma claridad. Un ejemplo de ello lo tenemos en la Virgen del ápside de la catedral de Ohrid en Macedonia (véase al respecto p. 236). Su  *lugar* en el programa está determinado, pero no así el antiguo  *tipo* iconográfico elegido, con la Madre de Dios sosteniendo ante sí un escudo con el Hijo<sup>38</sup>, que ahora provoca un efecto muy arcaico. En este caso, es posible identificar el icono de la  *Nikopota* en un ejemplar, por cierto, encontrado en el año 1031 detrás de una tapia de la época iconoclasta en la iglesia de las Blaquernas en Constantinopla<sup>39</sup>. Si esta hipótesis fuese correcta, el arzobispo León (1037-1066), que encargó la realización de los frescos, habría simbolizado con la cita de este icono el triunfo de la Iglesia victoriosa de Bizancio en los Balcanes, y la estrecha relación entre el culto a los iconos y los programas eclesiásticos se vería confirmada una vez más.

<sup>37</sup> K. Onasch, *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, cit., pp. 29 ss.

<sup>38</sup> Esto debe objetarse a Epstein (cfr. nota 27). La mejor recopilación de los ejemplos tempranos, del siglo VI al VIII, en A. Weis, *Die Madonna Platyttera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenbemas*, cit., pp. 27 ss. Cfr. también más arriba nuestras observaciones en p. 131 (cap. 6) con notas 35 y 36, así como R. L. Freytag, «Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte», *Beiträge zur Kunstwissenschaft* 5 (1985), pp. 473.

<sup>39</sup> Esta referencia, en un trabajo de P. Seibt, debo agradecerla a J. Kalavrezou-Maxeiner. Cfr. P. Seibt, «Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Reggiani», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 33 (1983), pp. 284 ss.

El icono, como apuntó Cedrenus (Bonn [ed.], *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, t. II, cit., p. 497), fue descubierto durante la época de Romano II. Sobre su presencia en la iconografía numismática, cfr. Grierson (como en nota 1), pp. 171 ss.



## PEREGRINOS, EMPERADORES Y HERMANDADES. LUGARES DE CULTO DE ICONOS EN BIZANCIO Y VENECIA

Tras la iconoclastia, el espacio eclesiástico, con su orden fijo de imágenes litúrgicas, estableció una norma de la que se apartaban claramente ciertas excepciones. Seguían existiendo santuarios con célebres imágenes milagrosas a los que acudían en masa los peregrinos. En sus testimonios sobre la peregrinación a la «ciudad imperial» (*Carograd*), cuya fijación textual no se produjo aproximadamente hasta el año 1200, los peregrinos rusos dibujaron un vivo cuadro de la gran cantidad de reliquias e iconos que podían contemplar<sup>1</sup>. Algunos de estos valiosos objetos procedían de Tierra Santa, lo que convertía la ciudad en una nueva Jerusalén a ojos de los peregrinos.

Sin embargo, no eran sólo los peregrinos los que se ponían en movimiento para encontrarse con los iconos: también éstos se llevaban en solemnes procesiones semanales que transformaban la ciudad en un gran escenario de culto. Las hermandades habían asumido la función de organizar su culto y eran las que se ocupaban de su puesta en escena. Cada día de la semana tenía asignado un icono —por ejemplo, al martes le correspondía la *Hodegetria*—. Con motivo de la fiesta anual del icono y de su «templo» se los visitaba para escuchar llenos de asombro las leyendas sobre su antigüedad, su origen sobrenatural y los milagros que habían obrado en batallas o para castigar a los infieles. Las homilias de estas fiestas aumentaban el aura de los iconos, percibidos como personas que recibían y realizaban visitas. En Constantinopla, los iconos se encontraban «en casa», y esta conciencia era importante para la idea de una comunidad estable gobernada por Dios.

<sup>1</sup> Al respecto, G. P. Majeska, «Russian Travellers to Constantinople in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries», *Dumbarton Oaks Studies* 19 (1984), sobre todo pp. 200 ss., e *idem*, en *Dumbarton Oaks Papers* 27 (1973), pp. 69 ss. Cfr. sobre los cultos de las iglesias constantinopolitanas, J. Ebersolt, *op. cit.*, *passim*; R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., *passim*; S. G. Mercati, «Santuari e Reliquie Constantinopolitane secondo il codice Ottobon. lat. 169 prima della conquista latina», *Atti Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 12 (1937), pp. 133 ss., así como nuestro Apéndice, texto 27. Sobre la peregrinación en la Antigüedad tardía, B. Kötting, *op. cit.*, y en la Edad Media, V. y E. Turner, *op. cit.*

La unidad de la población urbana, en cuyo seno residían las imágenes milagrosas, se vio potenciada por una tercera posibilidad de escenificación cultural, que estaba en manos de la corte. El llamado Libro de Ceremonias, compilado por el emperador Constantino VII en el siglo X, contiene los rituales y los programas de visitas que tenían lugar en las grandes festividades eclesiásticas y en las de las distintas iglesias marianas<sup>2</sup>. Eran las únicas ocasiones en las que se dejaban ver en público los emperadores, que actuaban como representantes del Estado y de la sociedad, a los que representaban ante las imágenes milagrosas consumando su culto personal en nombre de todos. Al mismo tiempo, se ponía de manifiesto su propia devoción, considerada una de las virtudes necesarias del gobernante. Los emperadores, que por lo general vivían ocultos en sus palacios, hacían acto de presencia entre sus súbditos y ante los protectores celestiales de la ciudad en un programa de procesiones festivas integrado en el calendario litúrgico del año eclesiástico. Estas prácticas tenían su origen, además de en el rito imperial de la Antigüedad tardía, en la liturgia estacional. Todavía en la Edad Media, el patriarca visitaba con su clero las distintas iglesias-estación de la ciudad asociadas a una determinada festividad y que configuraban una especie de topografía universal de culto<sup>2</sup>.

Por último, es importante la dimensión histórica de la tradición de estos iconos y reliquias. Su presencia garantizaba la identidad permanente del Imperio bizantino. Los emperadores procuraban tener el apoyo de los santuarios que desde antiguo habían protegido o dado la victoria a sus antecesores y a la ciudad. Por ello podían enorgullecerse de que, mientras a su alrededor el mundo cambiaba, en Bizancio «todo seguía igual que siempre». Ésta es también la razón por la que se hizo la vista gorda con la ruptura de la tradición que había supuesto la querrela iconoclasta, a no ser que se tratara de iconos de los que podía demostrarse, mediante un exilio o la realización de milagros, que la habían sobrevivido intactos y, por tanto, eran mucho más antiguos. Los iconos fueron medio y objeto del recuerdo en el que se aseguraba la continuidad del imperio y de la ciudad. Su antigüedad garantizaba no sólo la autenticidad de la figura «original», sino también la historia verdadera de la obra en tanto que tal.

## 10.1 Emperadores

En este triple contexto —peregrinación, procesiones de hermandades y visitas de la corte— descubrimos que existían iconos que no eran igual que los demás, sino que poseían una fisonomía propia debido a su procedencia, su residencia o sus poderes milagrosos. Las prácticas efectuadas con estos iconos se remontan a los primeros siglos de Bizancio, época a la que también se quería desplazar en lo posible el origen de las imágenes. La creencia en objetos portadores de rasgos mágicos sigue viva a pesar de todos los intentos de una teología «ilustrada» y una piedad reglamentada. La

<sup>2</sup> Edición: J. J. Reiske (ed.), *op. cit.* [con traducción latina] y (sobre una parte): A. Vogt (ed.), *Constantin VII. Porphyrogénète: le livre des cérémonies*, t. II, París, 1940 [con traducción francesa].

<sup>2</sup> J. Matcos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Roma, 1971, pp. 34 ss.

materialización de una expectativa de salvación asociaba el buen desarrollo de una empresa a la posesión de una garantía celestial, como si su poseedor estuviera protegido. Por eso desde el año 600 aproximadamente se llevaban los iconos a la batalla, costumbre que tuvo continuidad en la Edad Media. Por eso, desde la misma época temprana, se habían «traído de vuelta», de la periferia del imperio a la capital, imágenes milagrosas «de fuera» (véase cap. 4.1), práctica que también se mantiene cuando, por ejemplo, el emperador en el año 944 hace llevar desde Edessa, en el norte de Siria, a su capilla palatina el verdadero rostro de Cristo (véase cap. 11.2). Finalmente, los iconos, al igual que las reliquias, se utilizaban como oráculos que, mediante un milagro, expresaban su posición respecto a una empresa planteada. En el siglo XI, la emperatriz Zoe poseía un pequeño icono de Cristo que le «daba respuestas» (*Antiphonites*), por ejemplo, adquiriendo un color pálido cuando amenazaba una desgracia (véase Apéndice, texto 16)<sup>3</sup>.

Cuando el emperador Romano III (1028-1034), en la derrota sufrida a las puertas de Antioquía, luchaba por mantener el orden, «llegó alguien con el icono de la Madre Dios, con la efigie que acostumbra a llevar los emperadores romanos al campo de batalla» en calidad de «general» (*Strategos*) y «protectora de todo el ejército». El emperador recuperó entonces el coraje «y la abrazó entre lágrimas, al tiempo que le recordaba que, en épocas de peligro, ya había salvado a menudo la autoridad romana». En el siglo X, el emperador Tzimisces se apropió en los Balcanes de un icono milagroso de la Virgen que depositó, junto con las enseñas reales de los búlgaros, en el carro del triunfo, tal como refleja una ilustración del códice madrileño de la crónica de Skylitzes<sup>4</sup>. En el año 1107, en la guerra contra los normandos, el emperador Alejo abandonó intranquilo la ciudad porque la Madre de Dios de la iglesia de las Blaquerinas «no había realizado en su partida el milagro habitual»<sup>5</sup>. Dicho milagro consistía en que en la iglesia, que custodiaba el manto de la Virgen, delante del icono principal se levantaba por sí sola la cortina la víspera del viernes y no volvía a su estado primero hasta el sábado por la noche (véase Apéndice, textos 13 y 15)<sup>6</sup>. Entre la reliquia y la ima-

<sup>3</sup> M. Psellos, *Chronographia*, Libro VI, 1. Cfr., además de la edición en el *Corpus bonnés* de los escritores bizantinos y E. Renauld, *M. Psellos Chronographie*, I, París, 1926 [1967], p. 149 [traducción griega y francesa], también la traducción inglesa: E. R. A. Sewter (ed.), *Fourteen Byzantine Rulers. The Chronographia of M. P.*, Harmondsworth, Penguin, 1966, pp. 188 s.

<sup>4</sup> M. Psellos (como en nota 3), III, 10 s. Cfr. E. R. A. Sewter (como en nota 3), pp. 69 s., y E. Renauld (como en nota 3), p. 39. Era el icono que los emperadores acostumbraban a llevar consigo a la batalla, como general (*Strategos*) y protectora (*Phylax*) de todo el ejército. Cfr. también nuestro Apéndice, texto 18.

<sup>5</sup> Crónica de Juan Skylitzes: cfr. la ilustración (con una imagen de la Eleousa) en el códice madrileño, fol. 172 verso, en A. Bozkov (ed.), *Miniatury Madriidskija Rekopis na Joan Skilica*, Sofía, 1972, il. 67; A. Cutler y J. W. Nesbitt, *L'Art byzantin et il suo pubblico*, Turín, 1986, p. 253. Cfr. G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du X<sup>e</sup> Siècle*, I, París, 1896, pp. 87 ss.

<sup>6</sup> A. Komnena, *Alexias* [libro sobre el emperador Alexio] XIII, 1: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 131, cit., p. 936; traducción inglesa en E. R. A. Sewter (ed.), *The Alexiad of Anna Komnena*, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 325. Cfr. B. Leib (ed.), *Anna Komnena, Alexiade*, III, rís, 1945, p. 87.

<sup>7</sup> V. Grumel, «Sur l'Épiskopos des Blachernes», *Échos d'Orient* 29 (1930), pp. 334 ss.; *idem*, «Le miracle habituel de Notre Dame des Blachernes à Constantinople», *ibidem* 30 (1931), pp. 129 ss. Cfr. sobre el icono y la iglesia: J. B. Papadopoulos, *Les palais et les églises de Blachernes*, Salónica, 1928; J. Ebersolt, *op. cit.*, pp. 44 ss.; R. Janin, *Les*



gen orante de la Virgen de la Misericordia, la primera de su tipo, existía una estrecha unión (véase cap. 17.2). De este icono, con el que en el siglo XI se conmemora en monedas el sexto centenario de la fundación de la iglesia, nos podemos hacer una muy buena idea gracias a una copia en mármol de tamaño natural encontrada en las excavaciones de la zona de Mangana del palacio imperial<sup>8</sup>. La orante, vista de frente, levanta ambas manos dejando ver cómo cae sobre los brazos el manto que lleva, el mismo que se custodiaba en la iglesia. Como imagen de culto, el original se ocultaba a las miradas mediante una cortina, para ser mostrado con mayor énfasis el día de la semana que le correspondía. En el «milagro habitual», la Virgen se ponía a hablar como una persona viva. El emperador Alejo, al que ahora volvemos, no se atrevió durante cuatro días a iniciar la campaña militar porque no acontecía el milagro. Entonces «regresó con la emperatriz. Entraron secretamente en la iglesia acompañados de una pequeña comitiva [...] Él cantó los himnos habituales y, cuando tuvo lugar el milagro, el emperador abandonó la iglesia con los ánimos renovados»<sup>9</sup>. El icono, que también arbitra litigios, era un oráculo público, como el icono de Cristo de la emperatriz Zoe lo era privado.

La iglesia mariana del distrito de Blaquernas también estaba incluida en el programa de visitas imperiales, con lo que nos adentramos en el triple contexto del culto a los iconos del que hablábamos al principio del presente capítulo. En esta iglesia, por lo demás, los emperadores eran objeto de un lavado ritual o «terapia mística» en un baño con agua curativa que «manaba de las manos abiertas de un icono de mármol de la Madre de Dios»<sup>10</sup>. Con ocasión de este hecho, podemos vislumbrar la topografía de la iglesia con sus capillas (véase Apéndice, texto 14). En ella se veneraban tantos iconos —realizados con distintas técnicas y materiales— que se explica fácilmente la confusión en torno a su nombre correcto. Además del icono principal, que con el milagro de la cortina hacía las veces de oráculo, también era famoso el icono de la fuente en tanto que dispensador de agua curativa. El antiguo icono en el que María presenta al Hijo figurado en efígie en un escudo, fue redescubierto detrás de una tapia en el año 1031 (véase p. 246). Una Virgen con el medallón del Hijo delante de (en) su cuerpo une los rasgos de uno y otro icono: el niño y el gesto orante.

Los emperadores, con velas en las manos, besaban en primer lugar el paño de la imagen en el altar de la iglesia principal, y repetían después el mismo gesto ante el altar de la capilla de la reliquia (*soros*) del manto de la Virgen, a la que accedían a través de las «puertas imperiales». A continuación, pasaban ante el icono mariano de la «Visita» (*episkepsis*) con velas en las manos: su nombre quizás proceda de la visita de

*églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3; Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 208 ss.; C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 49 ss. [con un análisis detallado de los cultos y las imágenes]. Véase también Apéndice, textos 14 y 15.

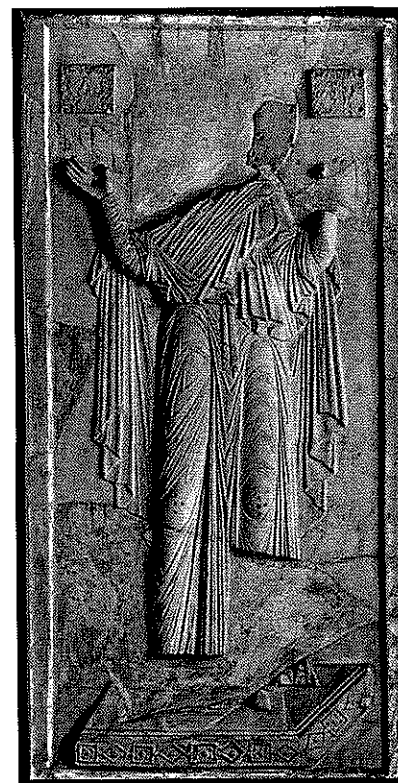
<sup>8</sup> D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, cit., il. 142; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, 1964, il. p. 43. Cfr. al respecto R. Demangel y E. Momboury, *Le quartier des Manganes*, París, 1939, pp. 155 ss., lám. XIV; A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge*, II, París, 1976, p. 35, núm. 1. El relieve mide 200 x 99 cm.

<sup>9</sup> Cfr. nota 6.

<sup>10</sup> Libro de ceremonias, cap. 12 (J. J. Reiske [ed.], *op. cit.*, pp. 551 ss.). Sobre la figura de la Virgen de la fuente cfr. R. Demangel, en *Bulletin de Correspondence Hellenique* 62 (1938), II, pp. 433 ss. Véase Apéndice, texto 14.



107. Madrid, Biblioteca Nacional. Cód. Vit. N.º 2, fol. 172 verso, triunfo tras una victoria guerrera con icono de la Virgen. Crónica de Skylitzes.



109. Estambul, Museo Arqueológico. Fragmento de un icono de María de mármol, siglo XI.

108. Estambul, Museo Arqueológico. Icono de mármol de la Madre de Dios, siglo XI.



María durante el milagro semanal<sup>11</sup>. En una especie de capilla privada, hacían la reverencia ante «el icono de la Virgen y la cruz de plata» que se custodiaban en ella. Con complejos ritos, ascendían por una escalera a un segundo piso, donde se envolvían en lienzos dorados con los que entraban en el «baño sagrado» (*lousma*), donde veneraban los «iconos de plata de la pila» (*kolymbos*) y, en el nicho oriental, el «icono de plata de la Madre de Dios, dispuesto sobre la fuente (*phiale*)». A su izquierda se encontraba «la impresión en el mármol de la mano de María, en un marco de plata». En el camino de regreso también realizaban una visita a la capilla de San Fotino «en la rotonda (*tholos*) interior» y veneraban «el icono de mármol de la Madre de Dios, de cuyas manos brota el agua sagrada».

Hoy día no podemos hacernos una idea de la topografía del conjunto de la iglesia, ya que este complejo arquitectónico fue completamente destruido después de la conquista turca. Aún más difícil resulta juzgar cuál era el aspecto de cada uno de los iconos de madera, piedra y plata que había en el templo y que se diferenciaban por su nombre, su lugar, su historia (¿y su aspecto?). Sin embargo, una de las posibles razones de la elección de materiales diferentes, como el mármol y la plata, quizás radique en la ubicación de los iconos en muros exteriores y baños. Algunas veces, la analogía con las reliquias es directa, como cuando por voluntad propia mana agua milagrosa con poderes curativos de un icono como si se tratara de la figura de una fuente. Lo mismo se dice también de ciertas figuras metálicas de santos que había sobre su sepulcro, de las que brotaba milagrosamente óleo curativo por las aberturas del rostro y de las manos: en estos casos reliquia e imagen estaban asociadas indisolublemente<sup>12</sup>. El relieve de la zona de Mangana, que ya hemos mencionado (véase p. 250), transmite una idea de los iconos de mármol de este tipo en el siglo XI. Con un relieve a veces bajísimo, que sólo sobresale del fondo en la cabeza y las extremidades, se logra, no obstante, la impresión de una presencia física de la figura. El tabú de la composición tridimensional permanece intacto, pero ello no menoscaba en absoluto la sugestión de la imagen viva, también subrayada por la caída de la vestidura. En dos tablillas en forma de aplique se indicaba el nombre.

El sutil trabajo de la superficie pulida ha desaparecido en la zona de la cabeza. No obstante, sabemos cuál era su aspecto gracias a un fragmento perteneciente al Museo de Estambul, que, hasta dónde sé, no ha sido publicado<sup>13</sup>. En realidad, pertenece a otro tipo iconográfico mariano, como muestra el giro lateral de la cabeza; pero en la concepción artística está estrechamente emparentado con el relieve de gran tamaño. Las superficies con leves realces y hundimientos y suaves transiciones entre las formas, en las que rompe la luz, se asemejan a la imagen pintada. Además de este género del icono en relieve, había otra técnica muy diferente, la de las piedras duras de colores, en la que todas las partes de la figura quedaban dispuestas en un mismo plano. En la iglesia de un monasterio de Constantinopla, que fundó un tal Constantino Lips en el siglo X,

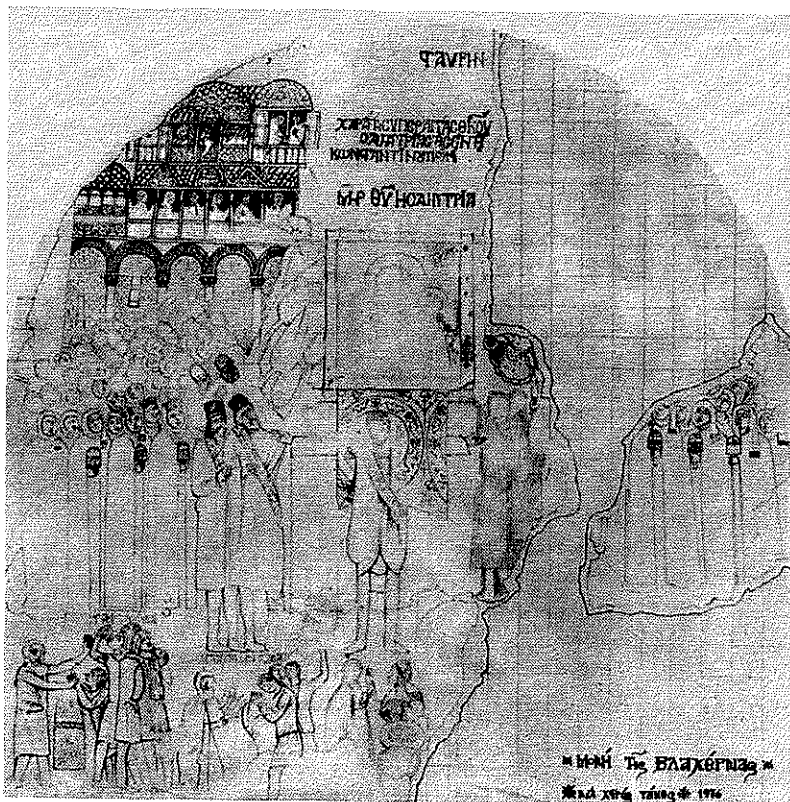


110. Venecia, San Marcos. Icono de san Miguel en metal y esmalte, siglo XI.

<sup>11</sup> Al respecto: C. Belliung-Ilun, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 54 s., 58 s.

<sup>12</sup> Cfr. la descripción de Nicolás Mesarites 38, 2; G. Downey, *op. cit.*, pp. 890, 914.

<sup>13</sup> Estambul, Museo Arqueológico (inv. núm. 1964).



111. Arta (Grecia), iglesia de Blaquernas. Fresco con procesión de la Hodegetria, siglo XIII.

se desenterró una gran cantidad de trabajos de este tipo. Una santa Eudoquía —la emperatriz a la que se atribuía la traída de los iconos de Jerusalén—, se acerca en la policromía de la figura, que destaca sobre el fondo blanco de mármol, a un icono pintado<sup>14</sup>.

Los «iconos de plata», de los que se habla en la descripción de la iglesia de Blaquernas, han sobrevivido en los revestimientos de plata de algunos iconos pintados que repiten la vestidura que ocultan y sólo dejan a la vista la cabeza y las manos de la figura<sup>15</sup>. De este modo, son una síntesis de dos géneros. Sólo en Georgia, en el Cáucaso, se han conservado numerosos ejemplares de todos los siglos de la Edad Media, comenzando por el VIII, del poco frecuente género de iconos de metal cerrados, también en formato grande; se han publicado en su totalidad en un corpus que consta de varios tomos<sup>16</sup>. Entre ellos, también hay trípticos cuyos laterales se cierran sobre la imagen de culto, como sucede, por ejemplo, con uno de más de dos metros de alto donado en el siglo XII por el rey al monasterio de Kachuli<sup>17</sup>. Guarnecido con esmaltes y piedras preciosas, el icono propiamente dicho —la Virgen como *advocata*, que en Bizancio recibía el nombre del santo relicario (*Hagia Soros*)— está trabajado en una síntesis de piedras duras de colores y otro material que se ha perdido.

Dos iconos de san Miguel del siglo XI del tesoro de San Marcos en Venecia, probablemente piezas del botín procedente de la toma de Constantinopla en el año 1204, con su combinación de esmalte y repujado, alcanzan el punto culminante de este género entre las obras conservadas<sup>18</sup>. Ambos remiten a los iconos milagrosos, en tanto que variantes y reproducciones, dándonos una idea de lo que se ha perdido. Lógicamente, la norma de los antiguos iconos seguía siendo la tabla pintada, pero la variedad de técnicas que se documentan en los ejemplares conservados concede verosimilitud a la descripción de la visita imperial a la iglesia de Blaquernas.

## 10.2 Hermandades y procesiones

Pero los emperadores no eran los únicos que controlaban el culto a los iconos en la capital. También participaban en él el patriarca y los monasterios, sobre todo, como es lógico, los conventos que poseían un «original» famoso. Sin embargo, el concierto entre dis-

<sup>14</sup> A. Grabar (como en nota 8), I, París, 1963, pp. 100 ss. [Fenari Isa Camii], láms. 61, 2; Th. Macridy *et al.*, «The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul», *Dumbarton Oaks Papers* 18 (1964), pp. 250 ss., il. 79; D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, cit., il. 149.

<sup>15</sup> Al respecto, de manera general: A. Grabar, *Les revêtements en or et argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venecia, 1975, *passim*.

<sup>16</sup> G. N. Cubinasvili, *Gruzinskoe cekanie iskusstvo* [orfebrería georgiana], Tblisi, 1957. Cfr. también G. Alibegasvili y A. Volskaja, en K. Weitzmann, M. Chatzidakis *et al.*, *The Icon*, Nueva York, 1982, pp. 85 ss.

<sup>17</sup> S. J. Amiranavili, *Les émaux de Géorgie*, París, 1962, lám. 51; *idem*, *Chacul'skij triptich* [El tríptico de Kachuli], Tblisi, 1972, *passim*; G. Alibegasvili (como en nota 16), p. 111.

<sup>18</sup> H. R. Hahnloser, *Il Tesoro di San Marco*, II, Florencia, 1971, núm. 16-17; Wessel, 1976, núm. 28, 30; M. E. Frazer, en el catálogo *Der Schatz von S. Marco in Venedig*, Colonia, 1984, pp. 149 ss., núm. 12, pp. 179 ss., núm. 18. La tablas miden 46 × 35 y 44 × 36 cm respectivamente. Tras su llegada, fueron imitadas en los mosaicos de las naves laterales: O. Demus, *The Mosaics of S. Marco in Venice*, II, cit., pp. 45 ss., ils. 60 ss.



112. Studenica (Serbia), iglesia principal. Fresco con la procesión del difunto rey Nemanja, siglo XIII.



113. Palermo, Capilla Palatina. Imagen titular de los estatutos de la hermandad de Naupactos, 1054.

tintos grupos y agrupaciones que compartían las prácticas culturales en torno a un mismo icono parece ser más amplio de lo que podrían indicar las meras relaciones de posesión. Así, por ejemplo, los emperadores pedían prestadas imágenes que residían fuera de su propiedad, o prestaban a su vez imágenes a otros. La *Hodegetria* es uno de estos casos (véase cap. 4.5). En los monasterios, algunas hermandades de seglares habían asumido una parte de la dirección del culto, del que ya hacia el año 1000 se hablaba como de una «antigua tradición», como puede comprobarse en un sermón sobre la imagen de la Virgen, que llamaban «La Romana», de la famosa iglesia mariana del barrio de Chalcoptatia, donde estaban radicados los plateros y los bronceístas<sup>19</sup>. En este templo también se custodiaba el cín-gulo de la Virgen en una capilla-relicario (*soros*), que daba nombre a la María intercesora girada hacia un lado. También en la iglesia mariana del barrio de Blaquernas se halla documentada ya en el año 1027 una hermandad de existencia bastante anterior<sup>19</sup>.

El icono al que hacía referencia el sermón recibía el nombre de «La Romana» porque sobrevivió a la querrela iconoclasta en Roma, adonde había llegado tras un viaje milagroso por mar. De él se afirmaba que era la réplica de una achiropita de Lydda, en Tierra Santa. Tras su regreso voluntario del exilio, se dio a la imagen un nuevo hogar en la mencionada iglesia, donde se constituyó una hermandad (*diakonia adelphon*) que se ocupaba de que el icono participara también en la procesión del martes de la *Hodegetria*. El sermón también habla de milagros obrados por el icono. Por él también sabemos que era habitual beber agua (*bagiasma*) y óleo sagrados que, como si de una reliquia se tratase, o bien brotaban del icono, o bien eran consagrados por contacto. La invocación (*epiklese*) de su nombre podía ahuyentar demonios.

Un fresco descubierto en Arta, en el norte de Grecia, trata de la procesión de la famosa *Hodegetria*, de cuya historia ya nos ha ocupado anteriormente (véase cap. 4.5). La imagen es llevada por seglares, en los que se puede ver la correspondiente hermandad, sobre una estructura portante revestida con ricas telas (*podea*) en procesión por la calle principal (*mese*) de la ciudad, flanqueada por comercios de varias plantas situados tras y sobre arquerías columnadas. En una miniatura en Berlín, de la que también hemos hablado, la imagen se encuentra expuesta en una especie de ciborio o sagrario detrás de unas rejas en su lugar habitual de culto<sup>20</sup>. Podemos hacernos una idea de cómo era gracias a las incontables réplicas que la repiten.

Los emperadores supieron aprovechar igualmente su culto. En el monasterio imperial del Pantocrátor, Juan II Comneno ordenó que la *Hodegetria* tomase parte en la liturgia de difuntos los días conmemorativos de los miembros de la familia allí enterra-

<sup>19</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 233 ss., y la edición del texto de la homilía (fuente C); *idem*, en *Byzantinische Zeitschrift* 12 (1903), pp. 193 ss. Sobre el tipo de la María intercesora, icono titular del lugar (que no tiene por qué ser la misma que la «Romana»), entre otros: R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, pp. 110 ss.; C. Bertelli, «L'immagine del "Monasterium Tempuli" dopo il restauro», *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1961), pp. 82 ss.; M. Andaloro, «Note sui temi iconografici delle Deesis e dell'Haghiosoriussa», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S. 17 (1970), pp. 85 ss.

<sup>19</sup> Véase el *typikon* en un manuscrito del año 1027 en París, Coislín 213, fols. 198-209 (R. Devreesse, *Le Fonds Coislín*, París, 1945, p. 194). A. A. Dimitrievskij, *Opisanie liturgiceskich rukopisej*, II, Kiev, 1901 [nueva impresión: Hildesheim, 1965], pp. 1050 s.

<sup>20</sup> A. Grabar, *L'iconodasme byzantin. Dossier archéologique*, cit., il. 1. Cfr. al respecto cap. 4, nota 7.

dos<sup>21</sup>. Esos días «se traerá al monasterio el divino icono de mi santísima Señora y Madre de Dios, la *Hodegetria*», escribe el emperador. Una vez llegue al monasterio, se celebrará una liturgia de oraciones y «se pondrá el santo icono [...] en nuestras tumbas», donde todo el convento deberá pasar la noche en oración. A la mañana siguiente, el oficio divino tenía lugar ante el icono, y en su despedida, había previstos donativos, entre otros a los portadores y «demás servidores del santo icono», entre los que con toda probabilidad había que contar a los miembros de la hermandad (véase Apéndice, texto 20).

Estas prácticas también fueron asumidas en los Estados vecinos. En Serbia, el rey Esteban (1114-1200), que había vestido el hábito de monje en el monte Athos, cuando sintió que su hora se acercaba, pidió que le llevaran a su lecho «el santísimo icono» de María, ante el cual había prometido solemnemente morir<sup>22</sup>. En el traslado de sus restos al monasterio serbio de Studenica, tema de una pintura mural hacia el año 1233, también le acompañó el mencionado icono de la Virgen. En esta ocasión, como había sucedido antes en Constantinopla con la *Hodegetria*, «la que va a la ciudad»<sup>23</sup>, se pide al icono que, como una persona materializada en imagen en presencia del difunto, interceda por él. Se lleva allí donde debe realizar un papel activo. Por ello se recurre seguramente al tipo de la intercesora, cuya invocación, al igual que la de Dios antes de la consagración del pan en la liturgia eucarística, hace que la Virgen se dirija al Hijo con una «carta» (véase cap. 12.4).

Un icono mariano similar, aunque sin carta, ocupa el frontispicio de los estatutos de una hermandad que estaba al cargo de su servicio. Esta hermandad de oración, una asociación de comerciantes de la zona de Tebas y Corinto, veneraba desde su fundación en el año 1048 un icono de la Virgen que tenía su residencia (*stasis*) en el monasterio de San Miguel de Naupactos<sup>24</sup>. Allí se reunían una vez al mes para llevar el icono, en procesión y cantando himnos, a la casa de uno de los miembros de la hermandad (*adelphotes*), donde permanecería hasta el mes siguiente. El documento conservado, actualmente en la Capilla Palatina de Palermo, fue realizado con motivo de la renovación de los estatutos en el siglo XII. Fue firmado por los miembros, que se denominaban «servidores de la sacratísima Madre de Dios de Naupactos». Son raras las noticias de este tipo que tenemos de la vida de una hermandad. Las funciones de la de Naupactos eran modestas. En Constantinopla, donde las cosas eran bien distintas, sin embargo, no se ha conservado ninguno de estos estatutos, aunque también en la capital eran iconos marianos a los que se acudía en busca de intercesión y protección materna. Como más tarde sucedería en Italia, la sociedad seglar tenía en este contexto la primera oportunidad de ser parte activa en las prácticas culturales de la capital.

<sup>21</sup> Cfr. cap. 9, nota 21. Sobre el texto (con traducción inglesa), cfr. Apéndice, texto 20.

<sup>22</sup> D. Winfield, «Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia», *Byzantinoslavica* 19, 2 (1958), pp. 251 ss., 257 s. [con cita de la biografía de Nemanja, redactada por su hijo Sava]; G. Babic, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, París, 1969, pp. 142 ss., ils. 109-110.

<sup>23</sup> Así lo expresa el peregrino Antón de Novgorod hacia el año 1000. Sobre los peregrinos rusos, véase más arriba nota 1; sobre la *Hodegetria*, cap. 4, nota 7.

<sup>24</sup> Texto en C. A. Garufi, «I capitoli della confraternità di S. Maria di Naupactos», *Bullettino dell'Istituto storico Italiano* 31 (1910), pp. 73 ss. [con reproducción de la miniatura]. Cfr. J. Nesbitt y J. Wiita, «A Confraternity of the Comnenian Era», *Byzantinische Zeitschrift* 86 (1975), pp. 360 ss.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, Berlín, 1981 [*L'immagine e il suo pubblico nel medio evo*, Bolonia, 1986], p. 34.

### 10.3 Visitas de peregrinos y la topografía de culto de la iglesia de Santa Sofía

Las grandes iglesias de Constantinopla, en los casos en los que sus edificios se han conservado, han perdido una parte esencial de su aspecto original, con su antigua decoración de reliquias e iconos. Exceptuando las horas en las que se desarrollaba la liturgia, lo normal es que por estas iglesias pasara una corriente incesante de peregrinos de todos los reinos y países para visitar sus célebres tesoros. Los dirigentes eclesiásticos locales les indicaban que se dirigieran a un determinado icono o reliquia dependiendo del objetivo o ruego concreto que tuvieran. En la capital podían verse desde los cuerpos de los apóstoles en la iglesia constantiniana de los Santos Apóstoles hasta la verdadera cruz del Gólgota y los instrumentos de la Pasión en la iglesia de Santa Sofía<sup>25</sup>.

La historia sagrada que se había desarrollado en Tierra Santa parecía haberse trasladado por completo a Constantinopla con sus reliquias y evidencias, incluso del Antiguo Testamento. Así, la ciudad pudo reclamar el derecho de ser considerada el nuevo centro del cosmos cristiano, en el que vivían los verdaderos creyentes, el patriarca ortodoxo dirigía la Iglesia y el emperador representaba a Dios en la tierra. Sin embargo, los iconos y reliquias no eran sólo la herencia de una era prebizantina, apostólica, que Bizancio simplemente administraba, sino que también eran testimonio de una presencia continua y visible del Cielo en los siglos bizantinos. Y a su historia estaban también unidos los momentos cruciales de la historia del imperio. La convicción de que la ciudad era inexpugnable —idea que se mantuvo nada menos que hasta 1204— se apoyaba en las reliquias e iconos milagrosos a los que se atribuía la salvación en catástrofes exteriores e interiores. Así pues, la peregrinación a las iglesias constantinopolitanas no sólo sustituyó la peregrinación a Tierra Santa, sino que también se convirtió en una clase práctica de historia en la que quedaba patente la idea del imperio.

En este contexto, desempeñaron un papel especial las incontables iglesias y capillas del palacio imperial, que, sin embargo, raras veces abrían sus puertas al peregrino de a pie. En ellas se atesoraban obras milagrosas —imágenes que hablaban y lloraban, reliquias de las vestiduras de Cristo y huesos de santos— de las que nos podemos hacer una idea gracias a dos descripciones dedicadas a la capilla palatina (véase Apéndice, textos 26 y 27), donde también se custodiaba el retrato auténtico sobre lienzo de Cristo procedente de Edessa y su impresión sobre un ladrillo (véase cap. 11.2). Poco antes de la catástrofe del año 1204, el custodio de la capilla, Nicolás Mesarites, redactó un inventario de la misma<sup>26</sup>, y tras la conquista latina un testigo francés, Ro-

<sup>25</sup> Cfr. la bibliografía en nota 1.

<sup>26</sup> Se trata de una parte del informe sobre la revolución del palacio de Juan Commeno: A. Heisenberg, *Die Palastrevolution des Joh. Komnenos*, Würzburg, 1906, pp. 28 ss.; F. Grabler, *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel (Byzantinische Geschichtsschreiber IX)*, Graz, 1958, pp. 285 ss. [traducción alemana: cfr. nuestro Apéndice, texto 19]. Cfr. también el informe latino del siglo XII: S. G. Mercati (como en nota 1), p. 140, y la versión completa (nuestro Apéndice, texto 26).

bert de Clari, escribió todo lo que había llegado a ver en ella<sup>27</sup>. Poco después, los tesoros se dispersaron en todas direcciones. La mayor parte del botín fue a parar a la Santa Capilla de san Luis, en París, que se había concebido como sucesora de la capilla bizantina<sup>28</sup>. El dogo de Venecia se había asegurado también su parte, y lo que no quiso conservar lo vendió por sumas inmensas al rey francés, entre otras cosas la corona de espinas de Cristo.

Junto con la capilla palatina, la mayor profusión de objetos de culto de la época apostólica y bizantina estaba reunida en la iglesia de Santa Sofía, en la que el emperador y el patriarca se presentaban juntos en público. Por eso, aquí también se llevaban a cabo las prácticas cultuales a la vista de la población del imperio y la ciudad, como en la festividad de la elevación de la cruz en septiembre, cuando desde el púlpito se mostraba públicamente la reliquia de la cruz, normalmente guardada en el «tesoro». La mayoría de las reliquias atesoradas en Santa Sofía, sin embargo, estaban expuestas al público de manera permanente, y los peregrinos iban pasando por ellas en un orden fijo de visitas de las que nos dan idea los testimonios rusos<sup>29</sup>.

El recorrido arrancaba en el exonártex del sur, donde «oficiaba» un icono en mosaico del arcángel san Miguel –del que se contaban espectaculares apariciones en ese mismo lugar–, como custodio de la iglesia; en caso de necesidad, también «intervenia» activamente. En el nártex, junto a la puerta del emperador, podían confesarse los pecados que no querían reconocerse en ningún otro lugar ante un icono en mármol de Cristo, que en este lugar estaba dispuesto a perdonar también actos inconcebibles. Al otro lado de dicha puerta podía contemplarse un icono en mosaico de la Virgen, que se consideraba una imagen-reliquia procedente de Jerusalén: según se decía, había impedido el paso al Santo Sepulcro a María Egipciaca hasta que ésta no se convirtió. Este icono era, pues, un recuerdo de Jerusalén y, al mismo tiempo, un aviso a los peregrinos para que temieran una acción similar en el caso de que entraran en la iglesia en estado de pecado.

Si se había entrado al interior de la iglesia propiamente dicho por una de las puertas laterales, al volver la vista atrás podía verse en el interior de la puerta principal un icono de cuerpo entero de Cristo, «del que se habla en los libros». Quizás se trataba del icono milagroso de la puerta Chalki, que había desempeñado un papel destacado en los momentos críticos de la querrela iconoclasta (véase cap. 8.4). En la parte izquierda de la iglesia había «un ciborio maravillosamente construido sobre la imagen

<sup>27</sup> R. de Clari, *La conquête de Constantinople*, ed. Ph. Lauer, París, 1924, p. 82. Cfr. también H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», en *idem* (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)*, Bologna, 1982, pp. 35 ss., con nota 20.

<sup>28</sup> H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., pp. 36 s., con nota 17.

<sup>29</sup> G. P. Majeska, «Russian Travellers to Constantinople in the 14th and 15th Centuries», cit., pp. 200 ss.; cfr. R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 481 s., y el catálogo latino de reliquias (nuestro Apéndice, texto 20), así como las leyendas sobre el sacrilegio de imágenes del judío en S. G. Mercati (como en nota 1), pp. 143 s. Por lo demás, véase la bibliografía general referida en nota 1.

de la purísima Señora y Madre de Dios», que había curado a muchos enfermos; con posterioridad a 1261 se decía que había «llorado cuando los francos conquistaron Constantinopla». Cerca de las reliquias de la Pasión de Cristo, custodiadas en la cámara del tesoro, podía contemplarse la imagen pintada de un Cristo crucificado. «De las heridas de sus pies manaba agua sagrada que curaba a mucha gente.» Detrás del ápside, en la capilla de San Nicolás, se encontraba expuesto un icono de Cristo que había sangrado al ser atravesado por un judío; al parecer, todavía mostraba restos de sangre. Tal vez era el mismo que un icono de la Virgen con el Niño en cuya garganta un judío había clavado un cuchillo. La sangre que había brotado de la herida se custodiaba en otro altar.

En una capilla lateral de la cabecera, el peregrino se encontraba ante un icono de la Virgen cuyas lágrimas se sumaban a menudo a las del Niño en sus brazos. No muy lejos del altar mayor ocupaba su sitio un icono de Cristo que el patriarca Germano había salvado de las manos de los iconoclastas, arrojándolo al mar y pidiéndole que viajara a Roma. Ahora había regresado a la ciudad de la verdadera fe. Una leyenda similar se contaba del icono de la Virgen llamado «La Romana» (véase cap. 10.2). La madera de un icono de Cristo procedía, según se contaba, de la mesa en la que Cristo había celebrado la última cena con los apóstoles. En este caso, las conexiones entre imagen y reliquia eran múltiples, y en varios niveles. En la nave lateral sur colgaba un icono de la Trinidad sobre la mesa auténtica de la encina de Mambré en la que Abraham había agasajado a los tres ángeles, apariencia con la que se habían presentado las tres personas divinas. Este icono era la imagen original que reprodujeron los iconos bizantinos tardíos que trataban el tema, y por tanto, de manera indirecta, también del mundialmente famoso icono de Andrei Rubliov<sup>30</sup>. Se entiende mejor por qué la mesa destaca tan llamativamente en la composición si se tiene en cuenta que era una reliquia conservada en Constantinopla. Así, el icono era el comentario gráfico de la reliquia y, en última instancia, una especie de imagen programática de la religión verdadera, pues ésta se diferenciaba del islam, que también reconocía el Antiguo Testamento, precisamente en la creencia en la Trinidad<sup>31</sup>.

No siempre resulta fácil diferenciar cada una de las imágenes de las que dan testimonio los peregrinos, pero la impresión que transmiten sus noticias es clara. El recorrido por la iglesia ofrecía un panorama de la historia y de los medios de la gracia del imperio. Había asumido la herencia de Tierra Santa una vez que el reino de Dios en la tierra había sido transferido al Imperio romano. La iglesia de Santa Sofía, en su topografía cultural, era una demostración visible de esta idea, al tiempo que, en el espejo de sus reliquias, se presentaba como el punto central del imperio. Entre imagen y reliquia no había una diferencia real, pues las imágenes de culto eran en su esencia mismas reliquias, cuando no aparecían relacionadas directamente con otras reliquias en

<sup>30</sup> Véase bibliografía sobre Andrei Rubliov. Hay iconos de este tema del periodo tardobizantino en el museo Benaki de Atenas y en el Hermitage de San Petersburgo.

<sup>31</sup> Al respecto, apoyándose en el tratado teológico del emperador Cantacuzeno (que tiene una imagen semejante en el frontispicio del escrito polémico contra el islam): H. Belting, *Das illuminierte Buch in der späbyzantinischen Gesellschaft*, cit., pp. 84 ss., con il. 51.

sentido estricto. Finalmente, los iconos reunidos en ella eran piezas probatorias de todas esas conocidas leyendas en las que tenían una participación tan espectacular. De este modo, ofrecían una lección práctica en aquellos puntos de la doctrina de las imágenes que, sin la demostración palpable de las historias milagrosas, habrían resultado poco verosímiles.

#### 10.4 La iglesia veneciana de San Marcos y sus iconos

Tras la conquista turca, Santa Sofía perdió toda su decoración y ajuar. Sin embargo, la iglesia de San Marcos en Venecia nos ofrece aún una imagen bastante aproximada de la fisonomía de una iglesia de peregrinación bizantina<sup>32</sup>. De todos modos, las funciones de la iglesia ducal estaban directamente relacionadas con modelos bizantinos. En tanto que lugar donde se guardaban los restos del apóstol Marcos, era una reproducción de la iglesia de los Santos Apóstoles de Bizancio, cuya arquitectura también repetía. Desde fecha muy temprana, los venecianos habían encargado en Bizancio obras de arte para San Marcos. La obra más famosa de este tipo es la *Pala d'Oro* sobre el sepulcro santo, adquirida a comienzos del siglo XII en Constantinopla<sup>33</sup>. Después de 1204, los venecianos trajeron como botín numerosos iconos y piezas expoliadas de Constantinopla, en cuya conquista participaron. La única obra cuya posesión no lograron fue el icono de la *Hodegetria*, que había sido objeto, en la ciudad imperial, de una enconada disputa entre el patriarca y el gobernador venecianos (véase cap. 4.5). No obstante, se hicieron con el icono mariano de la *Nicopeia*, como la denominan los venecianos, del carro del general del ejército griego (véase p. 272).

En su configuración actual, la fachada de San Marcos es un gran escenario en el que pueden contemplarse las columnas, relieves, iconos y caballos obtenidos por entonces. En el siglo XIII, su suntuosidad expresaba las nuevas pretensiones imperiales de la ciudad de la laguna sobre Oriente<sup>34</sup>. Los iconos de mármol de san Gabriel y de la Virgen orante son un emblema de la fundación de Venecia en la festividad de la Anunciación<sup>35</sup>. Los iconos de dos santos militares, san Demetrio y san Jorge, son un original importado y una copia veneciana<sup>36</sup>. Que los «iconos de invocación»<sup>37</sup> también

<sup>32</sup> F. Ongania, *La Basilica di S. Marco*, Venecia, 1888 [con fuentes y documentos]; O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, Washington, 1960, *passim*.

<sup>33</sup> H. R. Hahnloser, *Il tesoro di S. Marco. I: La pala d'oro*, Florencia, 1971; S. Bettini, en el catálogo *Der Schatz von S. Marco in Venedig* (como en nota 18), pp. 33 ss.

<sup>34</sup> O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, cit., pp. 120 ss.; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., *passim*; O. Demus, «Die Reliefikonen der Westfassade von S. Marco», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 3 (1954), pp. 87 ss.; W. Wolters (ed.), *Die Skulpturen von S. Marco in Venedig*, Munich, 1979.

<sup>35</sup> W. Wolters (como en nota 34), núms. 70, 73 [164,5 y 177 cm de altura].

<sup>36</sup> W. Wolters (como en nota 34), núms. 71, 72 [ambos de 166 cm de altura]. Sobre la datación del relieve de san Demetrio (Constantinopla, hacia 1070) y los paralelismos estilísticos: H. Belting, en *Pantheon* XXX, 4 (1972), pp. 263 ss.

<sup>37</sup> A. Grabar (como en nota 8), II, p.117.

desempeñaban una función en el exterior del edificio puede comprobarse claramente en la imagen en mosaico de la Virgen de la fachada meridional, ante la cual todavía hoy se encienden lámparas de aceite: era la intercesora de los reos ejecutados en la Piazzetta<sup>38</sup>.

El icono de san Demetrio, un relieve constantinopolitano del siglo XI<sup>39</sup>, presenta al santo patrón de Tesalónica en el trono como un monarca y vestido con armadura como un general, desenvainando su espada para prestar apoyo militar al emperador. En esta acción, que en realidad desentona con la imagen entronizada, el icono se revela como una síntesis de tipos iconográficos distintos, que no sólo expresa la capacidad del santo para vencer, sino también su papel celestial en la corte terrena. Por eso lleva también una diadema, como un príncipe imperial. En todos estos rasgos, el icono se corresponde con una tabla rusa temprana del siglo XII, que reproduce un original pintado de Constantinopla<sup>40</sup>. Así pues, el relieve de Venecia es, sólo en lo tocante a su técnica, un ejemplar especial de un esquema formulado claramente por inspiración directa de la corte. El gran interés que la corte tenía en este «aliado» celestial se pone de manifiesto en el intento del emperador de llevar sus restos al monasterio del Pantocrátor en Constantinopla. Dado que este intento fracasó, tuvieron que conformarse en 1149 con reliquias por contacto y con una parte de la tapa del sepulcro que rezumaba aceite. Entre ellas había una imagen que los visitantes debían besar y venerar en el aniversario del traslado. En una oración se pedía protección para el monasterio «en el que Tú has decidido que se custodie Tu santa imagen». En realidad no se trataba del original, pero a pesar de ello el predicador afirmaba: «Aunque Tú, Demetrio, seas uno y en muchos dividido, eso no significa que la fuerza de Tu gracia (*charis*) se vea disminuida»<sup>41</sup>. Los príncipes rusos de Vladimir se apropiaron pronto de este culto. Cuando los dogos de Venecia mandaron colocar el icono en relieve del santo en la fachada de San Marcos, se unieron a esta tradición cultural, que en Venecia ya contaba con precedentes antiguos.

En un principio, en Venecia las reliquias eran más apreciadas que los iconos, aunque las funciones de ambos eran similares. Las leyendas culturales conformaban el aura de las imágenes atribuyéndoles una procedencia especial o poderes milagrosos, a cuya efectividad se asociaba la esperanza de salvación o curación. Desde 1204 la transferencia del culto desde Constantinopla, con independencia de las turbias circunstancias de este saqueo de una ciudad cristiana, se convirtió en la fórmula general que expresaba la pretensión de continuar una tradición de origen apostólico. La procedencia

<sup>38</sup> F. Ongania (como en nota 32), IV, lám. 243. Al respecto: C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., p. 64 [con cita según G. Meschinello, *La chiesa ducale di S. Marco*, I, Venecia, 1753, p. 28].

<sup>39</sup> Cfr. nota 36.

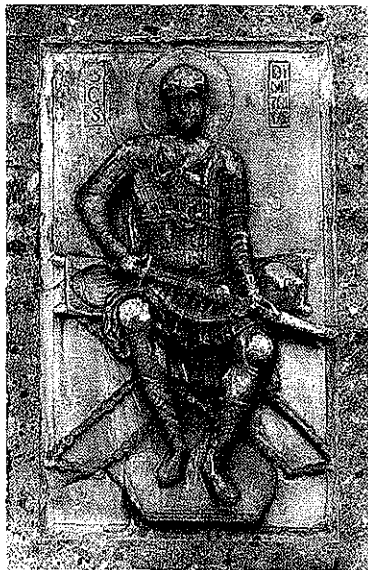
<sup>40</sup> W. Felicit-Liebenfels, *Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt*, Graz, 1972, p. 19, il. 4; catálogo V. Antonova et al., *Dremerusskoj zivopis. XI-nac. XVIII vv.*, I, Galería Tretjakov, Moscú, 1963, núm. 10, lám. 15 [156 × 108 cm].

<sup>41</sup> A. Papadopoulos-Kerameus, *Analekta hierosolymitikes stachvologias*, IV, pp. 238 ss.; M. I. Gedeon, *Byzantinon heortologikon*, Constantinopla, 1899, p. 182; R. Janin, *Les églises et les monastères* (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: *Le siège de Constantinople*), cit., p. 530. Sobre el monasterio, cfr. cap. 9, nota 21.





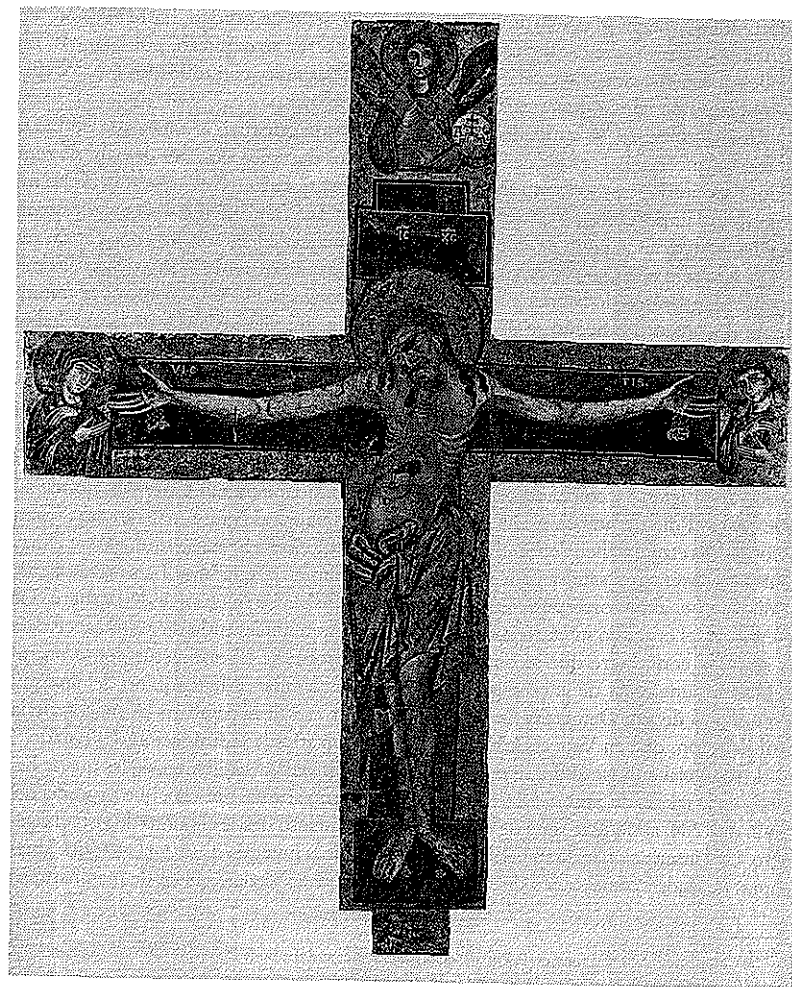
114. Venecia, San Marcos. Icono musivario de la fachada sur, siglo XIII.



115. Venecia, San Marcos. Icono de san Demetrio en la fachada principal, siglo XI.



116. Moscú, Galería Tretyakov. Icono de san Demetrio de Vladimir, siglo XII.



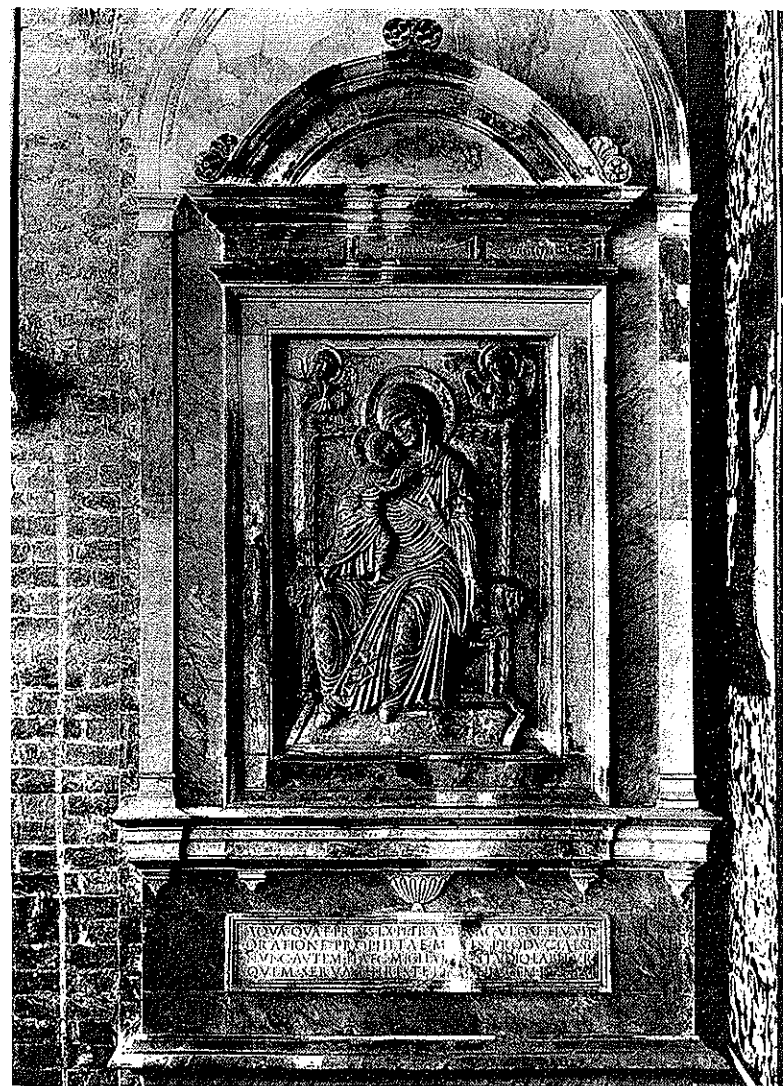
117. Venecia, San Marcos. Cruz milagrosa herida *in capitulo*, siglo XIII.

constantinopolitana se convirtió en una especie de sello de calidad, hasta el punto de afirmarse esa procedencia incluso cuando no lo era. Así se explican, por ejemplo, las réplicas y falsificaciones venecianas. San Marcos se asimiló, con todos los medios disponibles, a una iglesia de peregrinación bizantina.

En este contexto, se entiende la enorme dimensión que tuvo la catástrofe de 1231, cuando se incendió el tesoro de la iglesia apenas dos decenios después de haberlo reunido. Enseguida se echó mano de un milagro, al que se atribuyó el «rescate» de las reliquias más importantes. En 1265, el dogo Raniero Zen dio orden a sus enviados para que convencieran al papa de que reconociera el milagro. De la misma época es un relieve en piedra en el que se recogen las reliquias más importantes —entre ellas, dos pequeños fragmentos de la cruz y una ampolla con sangre de Cristo— como si se tratara de un documento<sup>42</sup>. Según se decía, la sangre de la ampolla procedía de la que había brotado de un crucifijo de Berytos<sup>43</sup>.

También éste fue un hecho milagroso, y se «comprobó» cuando se repitió en Venecia. Una cruz sobre tabla,alzada en la Piazza de San Marcos, «cerca del primer estandarte hacia Orivolo», recibió en 1290 las heridas de un cuchillo que todavía hoy pueden observarse. Finalmente, según cuentan las crónicas, la cruz fue llevada al interior de la iglesia y colocada bajo un ciborio piramidal llamado *Capitello*, donde sigue hasta el día de hoy en un altar propio<sup>44</sup>. La «imagen de culto maltratada», como Leopold Kretzenbacher denomina este género<sup>45</sup>, respondía al acto criminal con el milagro consistente en sangrar por las heridas como una persona viva. La sangre se custodiaba en el altar correspondiente, del que ya se habla en la crónica de Barbaro. De ese modo, el crucifijo milagroso venía a ilustrar la antigua leyenda de culto asociada a la ampolla con sangre que se conservaba en el tesoro. El ciborio actúa como un receptáculo, una *cella*, de la cruz pintada, de manera similar al baldaquino del antiquísimo icono de san Demetrio (véase cap. 5.3). Por eso lleva también la imagen de la Anunciación, que en Venecia conmemora el aniversario de la fundación del Estado.

Lo esencial era que ahora se poseía una de esas imágenes sangrantes de las que se hablaba en la iglesia de Santa Sofía. La crónica de Magno afirma, por ello, que procedía del botín de 1204, aunque se trata de una obra italiana incluso desde el punto de vista del género. Una inscripción en latín habla del «vencedor de la muerte» o *Vic[tor] mor[tis]*. Unas copias de Zadar, con el busto del arcángel san Miguel en lo alto, ponen de manifiesto su



118. Venecia. San Marcos. Icono mariano de Aniceto, siglo XIII, en marco renacentista.

<sup>42</sup> Al respecto y sobre las fuentes: P. Pincus, «Christian Relics and the Body Politic: A 13<sup>th</sup> Century Relief Plaque in the Church of S. Marco», en D. Rosand (ed.), *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di M. Murano*, Venecia, 1984, pp. 39 ss.

<sup>43</sup> Así, G. Meschinello (como en nota 38), II, pp. 60 s.

<sup>44</sup> G. Meschinello (como en nota 38), II, pp. 21 s.; F. Sansovino, *Venezia città nobilissima*, 1581 [1663], p. 99. Documentos y fuentes en F. Ongania (como en nota 32), pp. 266 s. [documentos], núm. 87, 822. Sobre la cruz: E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florencia, 1949 [Nueva York, 1976], núm. 452; G. Mariacher, «Croci dipinte veneziane del '300», *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, I, Milán, 1956, pp. 100 s., II, 1. La cruz fue liberada de una capa de pintura barroca. Cfr. también G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia*, Zagreb, 1983, p. 19, il. 19.

<sup>45</sup> L. Kretzenbacher, *Das verletzte Kultbild* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse), edición especial, Munich, 1977, *passim*.

identidad como un tipo veneciano<sup>46</sup>. No obstante, se afirmaba su procedencia constantinopolitana. La función que debía cumplir, hacía indispensables estas ficciones.

Sin embargo, esta procedencia no era el único camino para construir una tradición. A un icono en mármol con las tres personas de la Deesis, que sí es realmente de Bizancio y tiene inscripciones griegas, no se le hacía venir de allí, sino de Aquileia<sup>47</sup>. Los motivos son nuevamente claros, puesto que la Iglesia de Venecia se consideraba heredera de la sede apostólica de Aquileia. La leyenda convertía el relieve, cuyo origen data del siglo X aunque fue retocado en Venecia en el XIII, en la obra de un santo artista de la primera época de la cristiandad. Según cuenta, el emperador Decio encargó figuras de Zeus, Juno y Mercurio y martirizó al escultor cuando éste, en su lugar de cumplir, le entregó iconos en piedra de Cristo, la Virgen y san Juan.

En un relieve de María «invencible» (*aniketos*),<sup>48</sup> encargado por el matrimonio griego de Miguel e Irene, icono y reliquia se hallan unidos de una nueva manera. La inscripción original se convirtió en fuente de la leyenda, que decía que la imagen estaba en la roca de la que Moisés hizo brotar agua en el desierto para los sedientos israelitas. La inscripción reza: «El agua que una vez brotó milagrosamente de la piedra fue la respuesta a la oración del profeta Moisés. Ahora se la debemos a la diligencia de Miguel; protégelo, Cristo, junto a su mujer». Todo indica que Miguel había mandado hacer una fuente, celebrándose a sí mismo en el correspondiente icono como un nuevo Moisés. En Venecia, las cosas se veían de otra manera. Cuatro agujeros en el margen inferior, en los que originalmente estuvo fijada una cruz de metal, servían ahora como «prueba» de que el icono de María había sido esculpido en la roca de la que Moisés había sacado agua. En el siglo XV, el icono de María, en el que Antiguo y Nuevo Testamento, piedra e imagen componían una ilustrativa unidad, estaba ubicado «sobre el pórtico» de la iglesia. Después de 1503 se integró en el revestimiento de mármol de la capilla que levantaron los procuradores con el legado del cardenal Battista Zen. Fue entonces cuando se duplicó la inscripción griega con una en letra humanista con la traducción latina. A partir del mero nombre de Miguel se llegó a la atrevida conclusión de que debía referirse al emperador Miguel VIII Paleólogo (1259-1282). Un relieve de san Miguel, colocado enfrente, pretende reforzar el «indicio» de la procedencia constantinopolitana. En el nuevo contexto, el icono causa el efecto de una imagen insertada en un altar veneciano del Alto Renacimiento. Su título, la «Invencible», era especialmente apropiado en la iglesia del Senado, donde también se custodiaba el icono importado de «la que trae la victoria» (*Nicopeia*).

<sup>46</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 453; G. Gamulin, «Un crocefisso del Millesimo e due Madonne Duecentesche», *Arte Veneta* 21 (1967), pp. 9 ss.; G. Gamulin, *The Painted Crucifixes in Croatia*, cit., il. 19.

<sup>47</sup> El denominado *Trimorphon* (177 × 111 cm) en: O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, cit., p. 122; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., núm. 7. Sobre las fuentes véase F. Sansovino (como en nota 44), p. 103; G. Meschinello (como en nota 38), II, pp. 30 s. Cfr. también F. Ongania (como en nota 32), pp. 260 s. [con un texto de N. Doglioni (1662)].

<sup>48</sup> O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, cit., pp. 121, 187; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., núm. 39. Las fuentes: S. Sansovino (como en nota 44), pp. 96 s.; G. Meschi-

Pero no todos los iconos de San Marcos son tan fáciles de imaginar en el contexto en que eran objeto de veneración, aunque aún presentan huellas visibles de un culto secular. En el brazo derecho del crucero, hay a la altura de los ojos una *Hodegetria* de medio cuerpo, un original griego con expresión animada, con una base en resalto para poner lámparas y flores. La imagen se halla muy desgastada por los continuos roces y recibe el nombre, con razón, de la «Virgen del Beso» (*Madonna del Baccio*)<sup>49</sup>. En el otro brazo del crucero, se puede ver actualmente una Virgen cuyo nombre se debe a un fusil (*Schioppo*) fijado junta a ella en calidad de exvoto. La reinterpretación gótica de los iconos bizantinos en mármol se inscribe en el ámbito de la hermandad que, con el posterior nombre de los *Mascoli*, levantó la capilla adyacente en el siglo XV: está documentada desde el año 1221<sup>50</sup>.

Entre los iconos en piedra del interior de la iglesia, ocupa un lugar destacado la figura de la Virgen orante, que encarna la idea de la Virgen de la Misericordia. La madre orante con el manto que se extiende alrededor de sus brazos levantados, se halla, en calidad de icono, asociada de manera directa a la imagen cultural de la iglesia constantinopolitana de Blaquernas, donde se custodiaba dicha reliquia (véase cap. 17.2). El arquetipo determinó desde un principio el significado de las réplicas. Desde 1204 habían llegado algunos fragmentos de la reliquia a San Marcos<sup>51</sup>. Los peregrinos occidentales daban testimonio de milagros acontecidos en la iglesia bizantina, en cuyas intermediaciones residieron los emperadores latinos después de 1204. Pero su fama en Venecia se remonta a tiempo antes. En la vecina Rávena, un icono constantinopolitano en piedra de la Virgen de Blaquernas, que se venera hasta el día de hoy en la iglesia de S. Maria in Porto, obró un milagro que dio lugar a un culto público. Una hermandad, los «Hijos de María» (*Filii di Maria*), pronto se hizo cargo de él. En la catedral de Rávena, la imagen pétreo fue reproducida en 1112 en el nuevo mosaico del ápside, con inscripciones en las que la Santa Madre implora el socorro de su Hijo<sup>52</sup>.

Esta digresión nos da una idea de la importancia de los iconos de la imagen de Blaquernas en el interior de San Marcos. Su elevado número indica que estaban al servicio de distintas instancias y agrupaciones como imágenes de culto. Entre los cuatro ejemplares del crucero y del brazo occidental de la iglesia, destaca de manera especial

nello (como en nota 38), I, pp. 68 ss. Cfr. también F. Ongania (como en nota 32), pp. 11, 261, 265 [sobre otras fuentes, entre ellas el testimonio del peregrino francés Jehan de Torney, que en 1487 ya habla también de los «quatre trous par où l'eau issit»].

<sup>49</sup> R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., núm. 40.

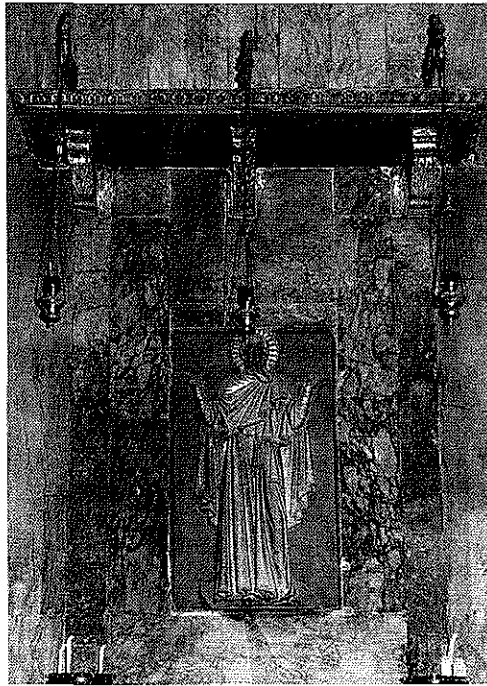
<sup>50</sup> F. Ongania (como en nota 32), lám. 259; H. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 134; O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, cit., pp. 188 ss. Sobre la hermandad de los *Mascoli*: G. M. Monti, *Le confraternite medioevali dell'alta e media Italia*, I, Venecia, 1927, pp. 91 ss. Cfr. también C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., p. 66.

<sup>51</sup> C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., p. 45.

<sup>52</sup> Al respecto, con detalle: C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte des Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 66 s., lám. XVI. Cfr. también G. M. Monti (como en nota 50), pp. 37 ss.; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., p. 51; G. Gerola, «Il mosaico absidale della Basilica Ursiana», *Felice Ravenna* 5 (1912), pp. 177 ss. El mosaico mariano del año 1112 se conserva en la capilla arzobispal de Rávena.



119. Venecia, San Marcos. «Madonna del Baccio», siglo XII.



120. Venecia, San Marcos. «Madonna delle Grazie», siglo XI.

la llamada Virgen de la Gracia (*Madonna delle Grazie*), cerca de la puerta septentrional de la fachada oeste. Se trata de una obra importada de Bizancio que fue encastrada en el muro y sobredorada completamente. Un baldaquino sobre ménsulas sirve de soporte a las lámparas que cuelgan ante la imagen<sup>53</sup>.

La diversidad de las imágenes se oponía a la norma de la serie, puesto que cada una poseía su propia historia y también sus propias competencias. En esta función individual remitían a su tradición particular y, por tanto, no eran intercambiables con otras, aunque se parecieran. Mediante la transferencia del culto de los santuarios orientales a Venecia, San Marcos se convirtió en una iglesia de peregrinación de tipo bizantino. Las imágenes milagrosas y las reliquias en ella reunidas garantizaban autoridad al Estado y salvación y protección a sus representantes.

Sin embargo, cuando los iconos se pusieron en los altares, su culto se desarrolló de una nueva manera, de un modo «occidental». Para el género de la imagen de altar, en Bizancio faltaban las condiciones litúrgicas (véase cap. 17.1). Las tablas importadas eran poco apropiadas para esta nueva función, dado su formato rectangular vertical y la imposibilidad de su instalación sobre la mesa del altar. Por este motivo se llevaron a cabo una serie de reajustes que podemos observar en dos ejemplos de la época en torno a 1300. El mero gran formato de una tabla pintada de la Virgen indica que estaba ubicada encima de un altar<sup>54</sup>. Las ménsulas figuradas del margen inferior, algo anómalo en un icono, fueron un intento de corregir estéticamente la obra, anteriormente pensada para ser colgada, actuando como transición entre la imagen y la superficie del altar. La claridad con que se presenta a la Virgen dando el pecho obedece al gusto occidental. Sin embargo, el marco con santos de cuerpo entero corresponde a las convenciones de la pintura de iconos.

En un relieve de san Pedro, aún in situ en el altar de la capilla izquierda de la cabecera, se puede ver otro cambio en la configuración del antiguo icono de mármol en su nueva función de imagen de altar<sup>55</sup>. Se ha ampliado en su parte inferior, consiguiendo así espacio para los dos representantes oficiales de la administración en posición de donantes. La parte superior remata, como sucede en la Toscana con las *pale* de la Virgen y san Francisco, en un frontón truncado, con el añadido de un medallón con un ángel, como en la cruz milagrosa de San Marcos. De este modo, reúne las características de distintos modelos en una síntesis concebida para su nueva ubicación en un altar.

En este panorama de los iconos de la iglesia veneciana, aún nos faltan las tablas transportables, esto es, los iconos pintados y las valiosas piezas realizadas en metales preciosos, de las que sólo se ha conservado un número muy pequeño, entre ellas los iconos de arcángeles realizados en esmalte y la famosa Virgen de san Lucas, cuya importancia artística e histórica hace necesario un análisis más detenido<sup>56</sup>. Lo que sabe-

<sup>53</sup> O. Demus, *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, cit., p. 124; R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, cit., núm. 2 [80 x 140 cm].

<sup>54</sup> Catálogo *Venezia e Bisanzio*, Venecia, 1974, núm. 66.

<sup>55</sup> W. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venecia, 1976, núm. 4, il. 8 [112 x 86,8 cm].

<sup>56</sup> H. R. Hanhloser (como en nota 18), núm. 15, lám. XIV; R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venecia, 1967, pp. 133 ss.; H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., p. 42. Los esmaltes fueron destruidos hacia 1980 en un robo de la imagen.

mos nos permite concluir que en Venecia alcanzó la categoría de patrona de Estado. Sin embargo, la mayoría de las fuentes es del tiempo de la Contrarreforma, cuando el culto al icono estaba entrando en una nueva fase. En aquella época, en 1618, el icono pasó al altar del brazo izquierdo del curcero, y ese mismo año Giovanni Tiepolo publicó la primera obra sobre su historia<sup>57</sup>.

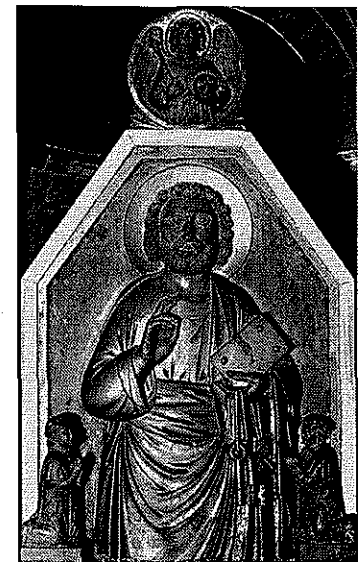
La tabla, que mide 48 x 36 cm, es una obra destacada de la pintura constantinopolitana de finales del siglo XI. En el óvalo immaculado de su rostro, las formas interinas están trazadas con precisa elegancia. Los arcos de las cejas se funden con la nariz y el contorno de la frente, subrayando así la fuerza de la mirada, que la diferencia claramente de otras imágenes marianas de la época<sup>58</sup>. El efecto de la figura estriba sobre todo en el movimiento contrapuesto de la cabeza y de la mirada, cuyos ángulos se desplazan mutuamente. El delicado dibujo de labios y mejillas subraya este efecto. El revestimiento de metal, con sus esmaltes y piedras preciosas, culmina en el suntuoso nimbo, en cuyos campos alternan piedras preciosas con roleos y palmetas realizados en esmalte, de manera similar a un icono de Cristo de Jerusalén<sup>59</sup>.

El icono conservado es sin duda la obra que en el siglo XII se creía el «original» de «la que trae la victoria» o *Nikopoios*. Situados en el mismo eje, la madre sostiene al hijo delante de su pecho para defender del ataque de los enemigos e invitar a los fieles a su veneración. En una variante temprana no era el niño a quien sostenía, sino un escudo con retrato (véase cap. 6.4). La mirada brillante, que no tiene nada de la intimidad y melancolía de otros iconos marianos de la misma época, se ajusta bien a la función que la Virgen desempeña aquí. Era la generala invencible que está al lado del emperador; y en el siglo XII no fue a éste, sino al icono mariano, al que se llevó en triunfo por la ciudad (véase Apéndice, texto 18).

De hecho, esta «María victoriosa» fue a la guerra. Por ello los cruzados se hicieron con este icono (*ansconne*) en el año 1203, «junto con el *capel imperial* y el carro del general en el que la habían abandonado los griegos». Esto es lo que dice un testigo ocular de los acontecimientos, quien afirma del icono que era «completamente de oro y piedras preciosas, y de tal riqueza y hermosura como nunca se ha visto nada igual»<sup>60</sup>. Los venecianos conocían esta faceta de la imagen, que les había dado la victoria, y le



121. Venecia, San Marcos. Icono mariano, siglo XIII.



122. Venecia, San Marcos. Altar dedicado a san Pedro, después de 1300.

<sup>57</sup> G. Tiepolo, *Trattato della Immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca...*, Venecia, 1618. Cfr. sobre la historia de la imagen en Venecia de manera detallada, A. Rizzo, «Un'icona costantinopolitana del XII secolo a Venezia: La Madonna Nicopeia», *Thesaurismata* 17 (1980), pp. 290 ss. Ya en Sanudo se habla de la imagen de san Lucas. G. B. Ramusio se refiere en 1559 a la fuente de 1204. C. Querini denomina el icono «Nicopeia» por primera vez en 1645.

<sup>58</sup> Cfr. sobre todo la Virgen de Vladimir en Moscú y la Virgen de Spoleto. Paralelismos estilísticos también se encuentran en el icono de Pantaleimon en el monasterio de Lavra: M. Chatzidakis, en K. Weitzmann y M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, Viena/Munich, 1965, p. 42. Significativa es la analogía estilística con el retrato de la emperatriz María (1078-1081) en una miniatura parisina, cód. Coislin 79, fol. 1 verso (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, París, 1929); I. Spatharakis, *Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, cit., núm. 94.

<sup>59</sup> K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst*, Recklinghausen, 1963, p. 172, núm. 53; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 185 s.

<sup>60</sup> R. de Clari (como en nota 27), pp. 66 s. Cfr. también la crónica de Geoffroy de Villehardouin.



dieron el nombre de *Nicopeia*. El nuevo *palladium* también fue sacado en procesiones públicas (*andate*) de los portavoces del Estado y de la sociedad<sup>61</sup>. No pudieron conseguir la posesión de la *Hodegetria*, porque la población de Constantinopla opuso resistencia (véase cap. 4.5).

Puesto que las primeras fuentes que hablan de la *Nicopeia* en Venecia datan del siglo XVI, resulta útil echar un vistazo a la colonia veneciana de Creta, donde en el siglo XIV ya se habla de ella. En dicha colonia, el Estado veneciano estaba representado por un icono «pintado por san Lucas»: la muchas veces repintada Virgen de la catedral de san Tito en Candia, rescatada en 1699 y llevada a Venecia, donde desde entonces reside en la iglesia votiva de Santa Maria della Salute<sup>62</sup>. El tipo no se corresponde con la *Nikopeia*, pero sí la función, y por eso permite extraer algunas conclusiones aplicables también a Venecia, donde el senado fomentaba un culto similar.

En el año 1379 las actas senatoriales tratan de la disputa entre el clero latino y griego por el privilegio de llevar en procesión por Candia el icono cretense atribuido a san Lucas. Ante él, la población griega realizaba un juramento de fidelidad eterna. Como símbolo del sometimiento a Venecia se entregó el icono al clero latino. El senado veneciano, como reproduce un grabado de Clonza<sup>63</sup>, mandó que se sacase en procesión todos los martes desde la catedral de san Tito a la plaza cretense de San Marcos, donde recibía las alabanzas oficiales (*il laude*) destinadas a la autoridad estatal. Se puede concluir un culto estatal semejante en la metrópolis veneciana, donde el icono atribuido a san Lucas que había en San Marcos estaba en el centro del interés público. Un grabado de Marco Boschini del año 1644 muestra su «marcha» anual, sobre un puente de barcas, hasta Santa Maria della Salute<sup>64</sup>, donde iba a encontrar su nuevo asilo el icono cretense a partir de 1670. Desde entonces, los dos iconos se hacían una visita anual.

Los peregrinos y las hermandades desempeñaron en Venecia una función similar a la que habían tenido en Bizancio, de donde procedían los objetos sagrados que se veneraban en la ciudad italiana. El papel del emperador lo asumieron en Venecia los dogos y sus portavoces del senado, naturalmente sólo en el marco que hemos esbozado: en las procesiones por la ciudad y en el culto oficial de reliquias e iconos. Las analogías llegan tan lejos, como en el caso de las imágenes de la generala celestial, que las fuentes de Venecia pueden trasladarse a la situación en Constantinopla. En San Marcos aún hoy podemos hacernos una idea viva de la decoración de una iglesia de peregrinación bizantina. Es este culto a los iconos, al servicio de peregrinos, emperadores y hermandades, el que, junto con su utilización litúrgica en la Edad Media, formaba parte del día a día en Bizancio.

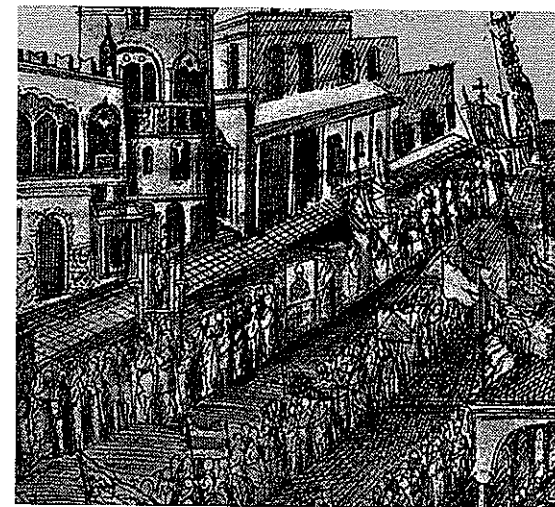
<sup>61</sup> Al respecto, de manera general: F. Sansovino (como en nota 44), pp. 492 ss. [con una lista de las *Andate*]. Cfr. también nota 64.

<sup>62</sup> M. S. Theocharis, «Über die Datierung der Ikone der Panagia Mesopanditissa» [griego], *Praktika tes Akadēmias Athenon* 36 (1961), pp. 270 ss.

<sup>63</sup> G. Gerola, *I monumenti veneti dell'isola di Creta*, II, Venecia, 1908, pp. 302 ss., repr. 2. Sobre las fuentes históricas: G. Gerola, «Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia», en *Atti R. Accademia degli Agiati in Rovereto*, ser. 3, IX, 1903, pp. 231 ss., especialmente 236 ss., 261 ss.

<sup>64</sup> R. Wittkower, «S. Maria della Salute», *Saggi e memorie di storia dell'arte* 3 (1963), pp. 31 ss.; G. Moschini, *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*, Venecia, 1842. Debo la fotografía al catedrático de la Universidad de Heidelberg Ralph Reith, quien está preparando una publicación de la estampa.

123. Chaniá (Creta). Culto a iconos en la plaza de San Marcos según un grabado de Clonza.



124. Venecia. *Andata* del icono de la Nicopeia según un grabado de Marco Boschini, 1644.







## EL «VERDADERO RETRATO» DE CRISTO. LEYENDAS E IMÁGENES EN DISPUTA

Entre las imágenes milagrosas custodiadas en Constantinopla, ocupaba un lugar muy destacado la «imagen sobre tela» (*Mandylion*) con el «verdadero retrato» de Cristo que se guardaba en la capilla palatina entre las «reliquias auténticas» de la vida de Jesús<sup>1</sup>. Fue traída en el siglo X desde la ciudad de Edessa, en el norte de Siria. Sin embargo, ya desde el siglo VI, cuando se menciona por primera vez en las fuentes, había ocupado la fantasía religiosa influyendo de manera decisiva en la concepción general del icono. Así pues, es como si lo que había salido bien parado de la querrela iconoclasta, se llevase, desde una periferia amenazada, a un lugar seguro en el centro del imperio. Constantinopla, donde su presencia física tenía más importancia que la posibilidad real de llegar a verlo, poseía por fin el *arquetipo* de todas las imágenes de Cristo. Si éstas se le parecían realmente y en qué grado, era menos decisivo que la pretensión normativa y de conformidad con la voluntad de Dios que todas las reproducciones recibían de este prototipo.

Su rastro se pierde en Occidente, en Roma o París, después del saqueo de la capital bizantina en el año 1204. Más tarde, Oriente aseguraría estar de nuevo en posesión del original; incluso se hizo una espectacular donación a los genoveses. Pero, mientras, en Occidente ya se había propagado otra imagen milagrosa con los verdaderos rasgos de Cristo con la que la obra importada de Oriente ya no podía competir. No obstante, la nueva imagen asumió la concepción de su rival oriental, a la que se parecía tan-

<sup>1</sup> Sobre la historia y las leyendas, aún siguen siendo fundamentales las obras de E. Dobschütz, *op. cit.*, y la más reciente de A. Cameron, *The Sceptic and the Shroud*, Londres, King's College, 1980. Sobre la imagen en concreto: A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga, 1931; C. Bertelli, «Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma», *Paragone* 217, N. S. 37, (1968), pp. 3 ss.; C. Du-four Bozzo, *Il «Sacro Volto» di Genova*, Roma, 1974; N. Thierry, «Deux notes à propos du Mandylion», *Zograph* 11 (1980); I. Wilson, *The Shroud of Turin. The Burial Cloth of Jesus Christ?*, edición revisada, Nueva York, 1978; A. Cameron, «The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story», *Okeanos. Essays presented to I. Sevchenko (Harvard Ukrainian Studies) VII* (1983), pp. 80-94. Sobre Edessa, véase J. B. Segal, *Edessa «the Blessed City»*, Oxford, 1970.

to que se podía llegar a confundirlas. Sin embargo, la leyenda cultural que explica su origen era distinta. Se trata de la *Verónica* o *Vera Icona* de San Pedro, en Roma. De ella comenzó a hablarse cuando en Occidente se perdió la pista de la imagen sobre lienzo bizantino, a comienzos del siglo XIII<sup>2</sup>. Desde entonces, como había sucedido antes con la imagen de Oriente, se convirtió en el arquetipo del santo retrato en Occidente. Ambas imágenes se encuentran estrechamente ligadas en la definición de la realidad vinculante para ellas.

Nos encontramos, pues, con una imagen que aparece en Siria en el siglo VI y con otra similar que es objeto de veneración en Roma hacia 1200. Traemos ambas a colación en este apartado porque el culto a la imagen antigua en la Edad Media bizantina fue el que se transmitió a su sucesora en Roma. Las leyendas que hablan de la imagen de Edessa legitiman la imagen de culto cristiano frente a las conocidas acusaciones contra los ídolos paganos. En realidad, presentan una doble justificación en la que se abre paso cierta contradicción. Por un lado, se afirma que el rey Abgar ordenó realizar a su pintor un retrato exacto según el modelo vivo, retrato que recibió junto con una carta manuscrita de Cristo. Por otro, se dice que el trabajo del pintor fue concluido de manera milagrosa por el propio Cristo, que dejó impreso su rostro en el lienzo.

El sentido de ambas explicaciones es obvio. Por una parte, se diferencia entre un retrato que sigue un modelo vivo y los dioses ficticios inventados, es decir, que documenta a Cristo en su existencia histórica y también en la realidad de su naturaleza humana, asunto éste, como se sabe, muy controvertido entre las fracciones cristianas. Por otra, la reproducción milagrosa o, según otras interpretaciones, automática de los rasgos del rostro de Cristo impide que su imagen pueda equipararse a los «dioses hechos por manos humanas» o a las imágenes de dioses que Pablo echaba en cara a los paganos en los Hechos de los Apóstoles (19, 23). La *archiopiite* (véase cap. 4.1) es una especie de garantía de autenticidad no vinculada al talento de un pintor. Por último, la intención de Cristo de enviar al rey Abgar una imagen de sí mismo demostraba que quería que se hiciera una imagen de él. Así, no sólo estaba legitimado el hecho en sí, sino también la veneración de la imagen.

Éste es, resumido, el meollo de una intrincada tradición legendaria, que, con un importante desplazamiento en la exposición de los hechos, fue transmitida a la Verónica en Roma. Lo que se tenía era un sudario, en principio anicónico, que Cristo había utilizado en el Monte de los Olivos o en el camino del Calvario. Más tarde, cuando se convirtió en una imagen y empezó a obrar milagros, se estableció una conexión con la leyenda de la Verónica, la piadosa mujer que ofreció un paño a Jesús en el que que-

daron impresos sus rasgos al secarse el sudor. De este modo, una antigua leyenda, por su parte muy confusa, es reorganizada para que cumpla una nueva función. Todo suena tan normal como en una demostración histórica. Lo significativo es que se renuncia al origen milagroso porque en la Edad Media el culto cristiano a la imagen ya no era objeto de controversia. También es obvio que en esta nueva época se otorgaba más valor a una explicación racional y clara que a un origen celestial. La imagen era ahora más importante como documento, sobre todo teniendo en cuenta que en Letrán ya se tenía una *archiopiite* (véase cap. 4.4).

El deseo de ver a Dios asocia la curiosidad de saber cuál es «Él» aspecto que tiene con la expectativa de una experiencia personal «del otro». A ello hay que añadir, en el cristianismo, la esperanza en un adelanto de la visión divina, pues en ella residía la esencia de la vida en el Cielo. En la «imagen auténtica», con la realidad invisible de Dios se hallaban unidos indisolublemente los rasgos terrenales de Jesús, visibles para el ojo humano, es decir, accidentes de una presencia perceptible con la mirada. Este doble sentido de la imagen invitaba a realizar reproducciones que tenían más de interpretación que de meros duplicados de una reliquia. También en Bizancio hay que distinguir las recreaciones libres de los meros duplicados del original. En el acto de la contemplación estaba implícito el anhelo de semejanza o asimilación. Entre original y reproducción, entre creador y criatura, se establecía una relación existencial en la que la imagen material asumía una función de intermediario. Se convertía en objeto de una contemplación de la belleza perdida del ser humano.

En una ocasión, Wilhelm Grimm describió una imagen de Cristo propiedad de Clemens Brentano con palabras en las que confluían concepciones intemporales de la contemplación del retrato «verdadero»<sup>3</sup>. Grimm admira en el «noble rostro con esa sobrenatural nariz recta y alargada y los cabellos partidos sobre la frente [...] la grandiosa impresión de majestad y pureza. Ninguna huella de dolor, todo lo contrario, paz absoluta y claridad, y una belleza ideal sin apasionamiento, alejada de todos los tipos de retrato». En estas palabras se expresa el aura que todos percibían en esta imagen, completada con la nostalgia moderna de la autenticidad original de las imágenes religiosas, que fomentó el redescubrimiento del icono. No obstante, Grimm malinterpreta una antigua concepción del retrato, que aún no había sido puesta en tela de juicio por la banalización del retrato burgués.

### 11.1 El «original» de la imagen de Abgar y su leyenda

El lienzo o *Mandylyon* del rey Abgar se difundió en innumerables copias y paráfrasis. Todas ellas coinciden en la *idea*, pero en la *práctica* sólo comparten un esquema básico que ofrece amplio margen a las variaciones. Podría caracterizarse del siguiente modo: mientras que los iconos, por regla general, escogen el esquema de retrato de medio cuerpo, las imágenes de Abgar lo reducen a la impresión del rostro y el cabello

<sup>2</sup> Al respecto: E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 102 ss.; 197 ss.; K. Pearson, *Die Fronica. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter*, Strasburgo, 1887; M. Creen, «Veronica and her veil», *The Tablet*, 31 de diciembre de 1966, pp. 1470 ss.; A. Chastel, *op. cit.*; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 200 ss.; H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., pp. 45 s.; H. P., en M. Fagiolo y M. L. Madonna (eds.), *L'Arte degli Anni Santi*, Roma, 1984, pp. 106 ss., 113 ss. Cfr. también K. Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge (Mass.), 1978, pp. 81 ss.; A. Katzenellenbogen, «Anlitz», en *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, pp. 732 ss.; F. Lewis, «The Veronica. Image, Legend and Viewer», en W. M. Ormrod (ed.), *England in the 13th Century*, Nottingham, 1985, pp. 100 ss.

<sup>3</sup> W. Grimm, *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*, Berlín, 1842.

sobre un espacio vacío, que simboliza el lienzo. Se corresponden con el aspecto de un original que no era un icono, sino un lienzo. Sobre este lienzo, los rasgos del rostro se hallan fijados en principio de manera mecánica, y el cabello se extiende en superficie, aunque —si se tratara de una imagen sobre tabla— debería caer hacia abajo. Así, al apartarse del esquema del icono y presentar una impresión mecánica, las réplicas conllevarían la demostración visible del origen de la imagen original. Son reproducciones de una imagen-reliquia surgida, según se creía, a partir del contacto físico con el rostro de Jesús.

A pesar de estas características constantes, no sería posible hablar del aspecto del original si no se hubiera hecho un sorprendente descubrimiento en dos ejemplares que se llevaron a Italia<sup>4</sup>. Nos referimos, por un lado, a una tabla del Vaticano que durante la Edad Media fue propiedad de las clarisas de San Silvestro in Capite. La otra tabla se encuentra en Génova desde 1384, en la iglesia de San Bartolomeo degli Armeni. El emperador bizantino Juan V se la regaló al *Capitano* de la colonia genovesa del Bósforo, Lionardo Montaldo<sup>5</sup>.

Las imágenes de Roma y Génova tienen un revestimiento de plata, que va perfilando los contornos de la cabeza y la barba. Las dos están pintadas sobre lienzo y las dos se encuentran fijadas a una tabla de madera que posee el mismo formato (aprox. 40 x 29 cm). Un antiguo tríptico del siglo X presenta en la parte central perdida exactamente el mismo formato que las otras dos tablas<sup>6</sup>. Dado que las hojas laterales del tríptico tratan de la leyenda de Abgar, podemos suponer que la tabla intermedia sería similar a los ejemplares conservados en Roma y Génova.

Esta circunstancia es muy significativa, si se tiene en cuenta que las tablas conservadas presentan un llamativo arcaísmo que no permite datarlas a partir del estilo. Al contrario, las dos presentan un estilo que se identifica con obras de la Siria oriental del siglo III, como un fresco de Dura Europos<sup>7</sup>. Este arcaísmo constituye una excepción incluso en el mismo género de las imágenes de Abgar, en el que a pesar de todos los intentos por lograr un esquematismo intemporal siempre acababa imponiéndose el ideal estético de la época. El ejemplar del Vaticano presenta claramente los rasgos de un trabajo de la Antigüedad tardía, cuya configuración original se ha conservado íntegra bajo las numerosas capas de barniz, como se puede comprobar in situ. Tal vez podríamos recuperar el icono de Cristo más antiguo conservado si se realizasen los trabajos de limpieza necesarios. Los iconos antiguos de la Virgen conservados en el Panteón y en Santa Francesca Romana conservan aún ecos de una configuración igualmente antigua de la imagen icónica.

<sup>4</sup> C. Bertelli, «Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma», cit., pp. 7 ss.; M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), p. 122, núm. II, 9.

<sup>5</sup> C. Dufour Bozzo, *op. cit.* Sobre la imagen vaticana, véase G. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, X, Venecia, 1740, p. 824; la imagen de Abgar actualmente en San Silvestro.

<sup>6</sup> K. Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos», *Cahiers Archéologiques* 11 (1960), pp. 163 ss. Cfr. también G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., pls. 34-36; K. Weitzmann y M. Chatzidakis *et al.*, *The Icon*, cit., p. 28.

<sup>7</sup> Al respecto: C. Bertelli, «Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma», cit.

En el ejemplar de Génova, el perfil lineal de los ojos delata su identidad como réplica medieval. Sin embargo, el tipo escogido se aparta de todas las convenciones del retrato de Cristo existentes en la época. El óvalo alargado del rostro, con las formas internas apenas marcadas, se aparta, en favor de una simetría absoluta, de todo movimiento en sentido físico y psíquico. En el reposo y la distancia, la imagen transmite el efecto de *a-patheia*, al mismo tiempo que la impresión del aura de una edad muy venerable como imagen. Sólo el sudario de Turín, cuyo original perdido ya había recibido culto en Bizancio en tanto que mortaja de Cristo<sup>8</sup>, se acerca como impresión de un muerto a la impresión ficticia de un vivo en estas tablas. Cómo interpretar este hallazgo es algo que debe decidirse cada uno. Para nuestra argumentación sólo es relevante el hecho de que existe un pequeño grupo de imágenes de Abgar que están concebidas en formato y composición como duplicados de un mismo «original».

Estas observaciones se ven corroboradas por el hecho de que dos de los tres ejemplares —y quizás también la tabla vaticana— presentan una especie de sello de calidad o de autenticidad. En ellas, la imagen principal está enmarcada con ilustraciones de la leyenda de Abgar, algo que no deja de constituir un hecho peculiar. En el «Santo Mandylion» de Génova, como lo denomina la inscripción, ocupan el marco de plata sobredorada diez pequeñas escenas, que arrancan arriba, a la izquierda, con el encargo del retrato que hace Abgar, enfermo, y concluyen con la curación milagrosa que obró la reliquia en Constantinopla. Un rollo del siglo XIV mantiene vivo en su aspecto arcaico el recuerdo de la llamada carta de Abgar, custodiada hasta el siglo XII como una reliquia en la capilla palatina<sup>9</sup>. Las ilustraciones de la leyenda también actúan en este caso como «pruebas» del original. El tríptico del Sinaí, una imagen de devoción con hojas laterales que se podían cerrar sobre la principal, es fruto probablemente de un encargo imperial. En los laterales aparecen Abgar y Tadeo, el discípulo de los apóstoles que según la leyenda realizó la entrega del retrato. Sin embargo, Abgar presenta los rasgos del emperador Constantino VII, que llevó la reliquia a Constantinopla en 944. Así, se identifican la era apostólica y la bizantina, el antiguo y el nuevo Abgar, con lo que adquiere protagonismo la continuidad en la posesión de la reliquia. El emperador bizantino, así argumentarían las imágenes, ha recibido el retrato con el consentimiento de Cristo como ya le había sucedido antes al rey sirio.

Como muestran las ilustraciones del marco del ejemplar genovés, según la leyenda el enviado de Abgar no consigue pintar a Cristo, sino que es éste el que se limpia el rostro con el lienzo para dejar impresos sus rasgos en él. Abgar, que recibe carta e imagen, se cura con la imagen. La historia subsiguiente del retrato comienza con una antítesis drástica. Cuando el icono es levantado sobre una columna, cae el ídolo pagano de otra. Los acontecimientos posteriores mueven al obispo a cubrir la imagen con un ladrillo. Cuando vuelve a descubrirse, se comprueba que ha dejado una nueva impresión sobre el ladrillo. Este *keramidion* o «imagen sobre ladrillo» es una prueba más del poder mi-

<sup>8</sup> A. Cameron, *The Sceptic and the Shroud*, cit.; I. Wilson, *op. cit.*; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 162 s. Fuentes en P. Vignon, *Le St-Suaire de Turin...*, París, 1939, pp. 100 ss. [p. e., R. Clari, como en nota 28, p. 90]. El lienzo conservado del siglo XIV fue presentado en su día como copia (*imago*) del original.

<sup>9</sup> G. Vikan (ed.), *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*, Princeton, 1973, núm. 56.

lagroso del original, capaz de crear un duplicado por sí mismo. En la penúltima de las escenas narrativas genovesas, el obispo aniquila a los persas con un fuego en el que ha vertido el aceite que ha manado de la imagen. Así, se resumen en un ciclo los milagros originales de la reliquia y los poderes apotropaicos de esta arma iconográfica.

La leyenda de Abgar se incorporó a una leyenda mucho más antigua de la que ya había tenido noticia Eusebio de Cesarea en el siglo IV<sup>10</sup>. Su núcleo lo constituía la conversión histórica de Abgar IX (179-214) al cristianismo. La leyenda lo presenta como contemporáneo e interlocutor epistolar de Jesús. La carta de Cristo que intervino en la curación del rey recibió culto como reliquia en la antigua residencia de Abgar en Edessa. Hasta el siglo VI no comenzará a hablarse de una imagen, es decir, hasta que no empiezan a propagarse las imágenes milagrosas (véase cap. 4.1). En el año 544, Procopio aún atribuye a la carta la salvación de la ciudad frente a los persas; pero ya en 593 el cronista Evagrio traslada la responsabilidad a «la imagen creada por Dios» (*theoteukton eikona*), que no habían tocado manos humanas. Su origen se explica entonces con la impresión del rostro humedecido de Cristo. Hasta el siglo IX no se establece la conexión con la Pasión.

Todo parece indicar que en las distintas confesiones cristianas de la ciudad había imágenes de culto que se hacían la competencia. Por eso surgió probablemente la leyenda del duplicado en un ladrillo. La solemnidad en que se festejaba el lienzo de Edessa es descrita posteriormente por un teólogo cortesano (?) de Bizancio, que la dota de explicaciones mistagógicas. La reliquia, oculta tras un velo blanco o púrpura, se hallaba guardada habitualmente en un relicario. Sólo en determinados días era expuesta en un «trono». En las festividades era humedecida con agua, que luego el pueblo utilizaba para frotarse los ojos.

## 11.2 La imagen de Abgar en Constantinopla y una nueva estética del retrato ideal

En el año 944 los emperadores negociaron con el emir de Edessa la entrega de las dos imágenes milagrosas. El día de la festividad de la Asunción de la Virgen (*Koimesis*), es decir, el 15 de agosto, fueron recibidas en la iglesia mariana de Blaquernas (véase cap. 10.1) en presencia de toda la corte<sup>11</sup>. Mediante una escenificación, se relacionó metafóricamente la llegada de las imágenes de Cristo con el encuentro con María en su lecho de muerte. En las representaciones de la *koimesis* aparece el hijo divino en la tierra para acompañar al alma y, como pronto se creará, también al cuerpo de la madre al Cielo<sup>12</sup>. En la recepción celestial de un ser mortal se formulaba

plásticamente la visión religiosa del mundo que tenían los bizantinos —regreso y plenitud a través del acercamiento a Dios—. Este acontecimiento fue «escenificado» en un rito festivo, además de «demostrado» en su verdad con dos pruebas materiales. María quedaba representada en Constantinopla por la reliquia de su manto, y Cristo por la de su retrato.

Los emperadores rodearon la capital en barco con la imagen (y su impresión sobre el ladrillo) como «con una segunda Arca de la Alianza», y después entraron triunfalmente con ella por la Puerta Dorada. En uno de los foros, un cojo fue curado al contemplar la imagen. Tras un oficio divino en la iglesia de Santa Sofía, recibió el culto de la corte en la sala del trono sobre el trono del emperador. Luego, fue llevada a la capilla palatina del faro (Pharos), donde encontró su ubicación definitiva «en la parte derecha orientada hacia Oriente», y se estableció una fiesta para celebrar el aniversario de su llegada a Constantinopla. En composiciones poéticas y homilias se desarrolló un nuevo concepto del retrato verdadero». En ellas también se menciona que el original estaba ornamentado con el «revestimiento dorado ahora visible» (*dia tou nyn phainomenou chrysou*) y provisto de la siguiente inscripción, supuestamente del rey Abgar: «Cristo, nuestro Dios. Quien deposita la esperanza en Ti, no será dañado»<sup>13</sup>. El revestimiento metálico de los dos ejemplares de Roma y Génova tenía, pues, un *pendant* en el «original».

La imagen, aunque oculta a la «contemplación pecadora» en su *adyton*, provocaba estremecimiento ante el misterio de que seres terrenos pudieran ver el rostro ante el que los querubines mismos apartaban su mirada. El Logos encarnado, según teologizan los textos que tratan el asunto, «ha dejado a los hombres [en la tierra] una prueba de sus características humanas y divinas». Se hablaba de «la semejanza divina (*homoionoma*) con aquella otra semejanza que Cristo poseía respecto al Padre». Así pues, podía venerarse «el trasunto (*charakter*) del trasunto de la persona del Padre», la «venerable impresión (*sphragis*) de la belleza del arquetipo de Cristo».

De este modo, de manera paulatina la teología fue adentrándose en fórmulas que volvían cada vez más borrosos los límites, hasta entonces cuidadosamente respetados, entre la imagen y la persona de Cristo. Durante un conflicto entre el emperador y la Iglesia hacia 1100, estas fórmulas llegaron a extremos realmente peligrosos, cuando se trató de impedir que el emperador mandara fundir valiosas piezas de culto para financiar sus guerras. La imagen de Abgar, alabada en un texto del canon de la festividad en tanto que asiento del ser divino y «dinivizada», debía impedir que el emperador echara mano del patrimonio eclesiástico. Cuando el metropolitano León de Calcedonia postuló con desmesurado ahínco la unidad de divinidad y materia, de persona e imagen, su posición fue declarada herética. El proceso desacreditó la festividad y su canon durante un tiempo<sup>14</sup>.

En el desarrollo literario del tema puede entenderse bien por qué en las copias pintadas se intentaba concebir la imagen original como un ideal de belleza *quasi* ab-

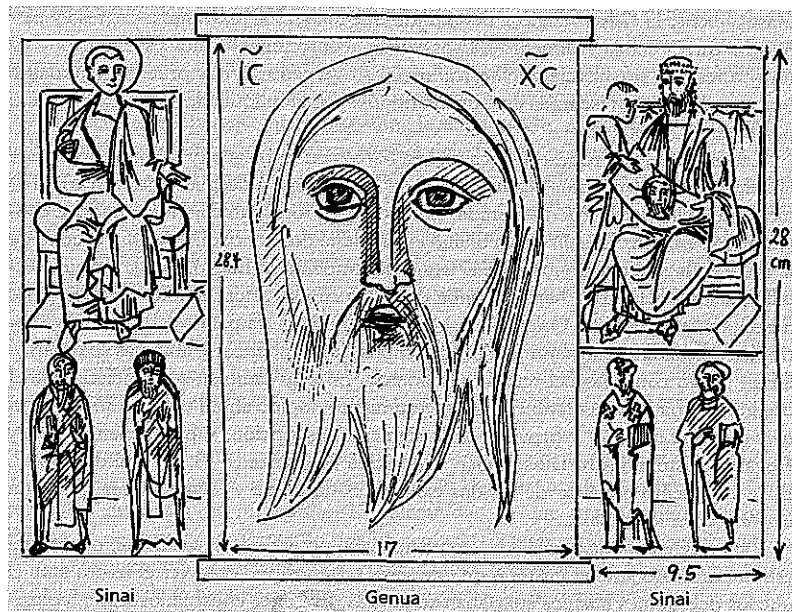
<sup>10</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 130 ss. Cfr. también la bibliografía en nota 1.

<sup>11</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 149 ss., con documentos núms. 56-64. Cfr. también K. Weitzmann (como en nota 6); A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, cit.

<sup>12</sup> Sobre el tema de la *koimesis*: M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge, étude historico-doctrinale*, Vaticano, 1944. Sobre un ícono temprano que reproducimos aquí: M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., repr. 42.

<sup>13</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, p. 167, y Documentos II B25, 32.

<sup>14</sup> V. Grumel, en *Analecta Bollandiana* 58 (1950), pp. 135 ss. Cfr. D. I. Pallas, «Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz», cit., pp. 137 s. H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 182 s.



125. Monasterio de Santa Catalina del Sinai.  
Mandylion del siglo X de Constantinopla  
(reconstrucción).



126, 127. Génova, San Bartolomeo degli Armeni.  
Leyenda de Abgar sobre plata, siglo XIV.



27 A. Génova, S. Bartolomeo degli Armeni. Mandylion procedente de Constantinopla.

soluto y divino, como una «belleza arquetípica» (*archetypia tou kallous*)<sup>15</sup>. Las imágenes quieren ilustrar la idea de una belleza divina, a cuya imagen y semejanza fue creado el mundo, en su concepción estética. Su aspecto puede deducirse a partir de una réplica realizada en el siglo XII por un pintor de Novgorod<sup>16</sup>. La obra (76,4 x 70,5 cm) prácticamente presenta las medidas ideales de un cuadrado, en el que se inscribe la forma ideal de un círculo. En este caso, el nimbo completo, sin interrupciones, era posible porque el tema sólo preveía la impresión sobre el lienzo, omitiendo los hombros de Cristo. El juego con unas formas geométricas básicas también pone el rostro en relación con un canon estético mediante un procedimiento análogo. Lo que antes había sido la figura vitruviana con sus proporciones del cuerpo, lo era ahora el «sagrado trasunto» del arquetipo divino con sus proporciones ideales del rostro: es decir, un modelo estético. Se puede hablar de una estética del icono en la que sólo cuenta el rostro.

La tabla de Novgorod, con el fondo dorado, niega el prototipo del lienzo o, dicho de otra manera, intenta una síntesis entre la reliquia del lienzo y el icono sobre tabla. Podemos hacernos una idea del patrón que siguió esta obra comparándola con un icono capitalino del Pantocrátor del siglo XII<sup>17</sup>. El pintor ruso refleja toscamente en los medios estilísticos un modelo que se acercaba mucho a esta obra constantinopolitana. Además, en el cotejo también se descubre que ya en el modelo se hallaba integrado el tipo ideal del Pantocrátor con el esquema del *Mandylyon*. La síntesis de los dos retratos de Cristo más destacados era el intento de expresar un ideal de belleza absoluto por encima de los tipos iconográficos individuales.

La confrontación de estas dos obras nos da la oportunidad de reconstruir una obra perdida de la pintura constantinopolitana sobre tabla que interpretaba el original del *Mandylyon* en una recreación *libre*. Característica del estilo de la época es la elegancia precisa de las líneas, tan nítidas que llegan a causar un efecto caligráfico. En contraste con las representaciones del mismo tema del siglo XI<sup>18</sup>, se reducen el bulto corporal y el movimiento en el espacio. La ligazón de la forma, así como su inserción en la superficie, alcanza la más alta disciplina. Contorno y formas internas han sido llevados a una consonancia segura.

En la tabla rusa, la estilización del cabello es esquemática y subrayada por líneas doradas. Las cejas levantadas y la estricta mirada lateral corresponden al tipo del Pantocrátor, que también simboliza al juez de la humanidad. En el cotejo de las dos obras puede comprenderse cómo en la obra perdida de Constantinopla se trasladó paso a

<sup>15</sup> Así lo expresa Ana Comnena en *La Alexiada*, sobre sus padres Alexio e Irene: B. Leib (ed.), *Anne Comnène, Alexiade*, II, París, 1945, pp. 110, 20; E. R. A. Seuter, *The Alexiad of Anna Comnena (Penguin Classics)*, Baltimore, 1969, p. 109. Cfr. nuestro Apéndice, texto 19.

<sup>16</sup> V. N. Lazarev, *Novgorodian Icon Painting*, Moscú, 1969, láms. 8, 9; D. Osnasch, *Icons*, Londres, 1963, pp. 374 s., lám. 10; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 182, il. 69.

<sup>17</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., il. 68. Sobre el tema del Pantocrátor y sus representaciones, cfr. la bibliografía en cap. 9, nota 9.

<sup>18</sup> Una hoja suelta del Salterio del Pantocrátor en el Musco Histórico de Moscú (cód. 2580) del año 1084: A. Cutler (como en cap. 9, nota 9); catálogo *Iskusstvo Vizantij v Sobraniach SSSR*, II, Moscú, 1977, pp. 44 s., núm. 496. Sobre el salterio véase también: A. Cutler, *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, cit., núm. 51.



128. Moscú, Galería Tretjakov. *Mandylyon* de Cristo de Novgorod, siglo XII.





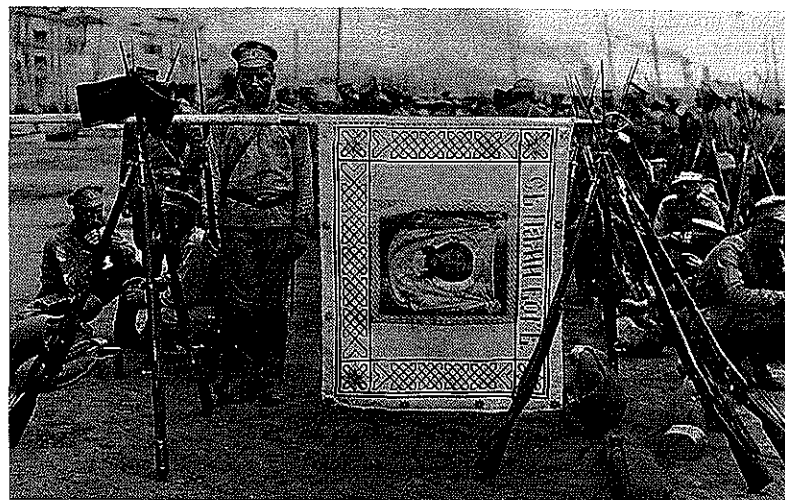
129. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí.  
Icono del Pantocrátor, siglo XII.



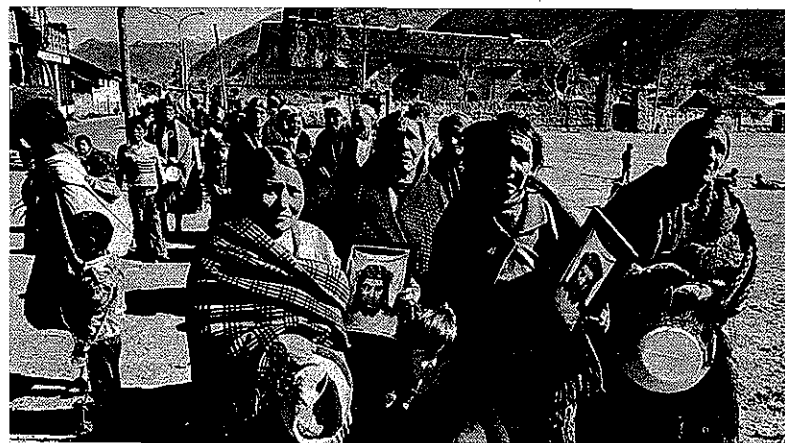
130. Estambul, iglesia de Santa Sofía. Mosaico de la  
emperatriz Irene, detalle, siglo XII.



131. Laon, catedral «La Sainte Face», siglo XIII.



132. Una bandera del ejército búlgaro en la Primera Guerra Mundial.



133. Peregrinación en los Altos Andes. Foto: Barbara Klemm.

paso el tipo del Pantocrátor al del *Mandylyon*. Los rizos del cabello, que en el Pantocrátor se disponen en torno al cuello, ahora se extienden por la superficie de manera simétrica. La barba lanosa, que, como en el modelo, se diferencia de los mechones del cabello, cierra la cabeza en la parte inferior a lo largo del contorno del círculo. Los ojos se han agrandado y la tez morena del rostro se ha oscurecido para mostrar el color natural de la piel de la impresión verdadera. De este modo se crea, de manera muy calculada, un nuevo retrato ideal de Cristo.

La imagen —así podría resumirse la estética de entonces— es, en tanto que imagen, inanimada en sí, pero el rostro de la persona representada encierra una vida que, en realidad, también había habitado un cuerpo que trascendía. El aspecto físico es, por una parte, un trasunto de carácter y virtud, pero, por otra, también es mera sombra de una existencia más elevada que transforma el rostro en una belleza distinta. Esta estética ha dejado huellas incluso en la descripción literaria de personas vivas. Cuando Ana, la hija del emperador, describe detalladamente la fisonomía de sus padres en su importante obra sobre Alejo I Comneno (1081-1118), emplea tópicos en los que se reflejan los ideales estéticos de la época (véase Apéndice, texto 19)<sup>19</sup>. Imagen y persona viva, arte y forma corporal se mencionan siempre a la par. Ambos poseen formas que remiten a unos arquetipos con cuya imitación se perfeccionan. Incluso el canon de Policeto, según Ana, resulta «sin arte» frente al aspecto «inimitable» de sus padres, que eran «obras de arte vivientes». En este canon estético, la simetría y la «euritmia» se convierten en los valores más elevados. La postura del cuerpo tiene relevancia, pero más importantes aún son la expresión del rostro y la fuerza de la mirada, que en el caso del emperador era «fiera» y «mansa», y en el de la emperatriz, graciosa y serena. Al igual que con Irene, la cuñada de Ana, en los mosaicos de Santa Sofía<sup>20</sup>, el rostro de la madre no era «del todo redondeado» (como el de las mujeres asirias) ni tampoco alargado (como el de las mujeres escitas), sino que «excedía un poco la redondez del círculo [ovalado]». Estas descripciones demuestran la atención que se prestaba a los más pequeños detalles formales, atención que también podemos suponer en la contemplación del *Mandylyon*.

El joven héroe Pantaleón representa, entre los santos, una variante similar del ideal de belleza<sup>21</sup>. Su rostro ovalado bajo el cabello rizado cuidadosamente peinado es de una estricta perfección formal. Las mejillas encendidas, cuyo brillo rojizo también se mencionan en la descripción de la emperatriz, son signos de una vida que respira, lo que siempre se ensalza en una buena imagen. La expresión disciplinada con los labios cerrados, también elogiada en la emperatriz, domina el rostro inmóvil. Sólo a los ojos se les encomienda la expresión de actividad psíquica, por eso la mirada se dirige casi siempre hacia un lado apartándose del eje del rostro. La sensibilidad de un ideal estético,

<sup>19</sup> Cfr. nota 15.

<sup>20</sup> C. A. Mango, «Materials of the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul», cit., il. 17; D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, cit., il. XXIII.

<sup>21</sup> Cfr. los iconos del Sinaí (G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sinaí*, I, cit., repr. 167) y el Gran Lavra de Athos (K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., il. 42), así como el icono mural en la iglesia dedicada a él en Nerezi, del año 1164 (al respecto, cap. 12, nota 62).

tico, que culmina en el rostro e incluso lleva a los gobernantes a comportarse ellos mismos como iconos vivientes, coincide de manera llamativa en los testimonios literarios y pictóricos. Por eso podemos suponer que el retrato ideal de Cristo, en tanto que «impresión verdadera» de sus rasgos faciales, era el objeto más noble para formular un ideal estético. De ahí que las versiones libres ocuparán pronto un lugar más destacado que las réplicas mecánicas de la propia reliquia.

Cuando se «citan» tablas de este tipo en el contexto de un programa iconográfico más amplio, se pueden vislumbrar las ideas teológicas y litúrgicas que se asociaban al *Mandylyon*. En la iglesia del Salvador de Novgorod, cuya decoración pictórica data de 1199, el *Mandylyon* constituye en el programa una prueba material de la encarnación de Cristo<sup>22</sup>. En este templo incluso encontramos representadas las dos imágenes milagrosas, diferenciadas por la tela estampada y el color ladrillo del fondo. En un manuscrito de la *Escala espiritual* de Juan Clímaco aparecen, por cierto, en correcta correspondencia especular, como la tablas de la ley de la Nueva Alianza, que reemplazan las sombras del pasado por la realidad histórica del Mesías (véase cap. 4.1). En una miniatura rusa del siglo XIII el *Mandylyon* es adorado por los ángeles en el cielo<sup>23</sup>. En Rusia, como quizás ya antes en Bizancio, la imagen fue trasladada a la bandera del ejército para representar al más alto soberano de las tropas cristianas y ahuyentar al enemigo con su mirada, como una especie de nuevo Gorgoneion. Una bandera de la época de Iván del Terrible (1530-1584), en la que el lienzo es sostenido por ángeles, representa la continuación de este género<sup>24</sup>. En la Primera Guerra Mundial, el *Mandylyon* aún se exponía en las banderas militares de Rusia y Bulgaria<sup>25</sup>.

En Bizancio, la imagen-reliquia original había dado pie, a partir del siglo X, al desarrollo de un retrato ideal en el que se conceptualizó un canon estético general. La tabla de Novgorod, que reproduce un modelo constantinopolitano, constituye una prueba de peso. En su reverso, presenta también una imagen, de la que aún no se había hecho mención<sup>26</sup>. En ella, los ángeles, con la lanza y la esponja de la Pasión, veneran sobre la roca del Gólgota la «verdadera cruz», de la que cuelga la corona de espinas y que, en el ínterin, había encontrado su hogar en la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla. Así pues, este icono de dos caras reúne en su anverso y su reverso las reliquias de Cristo más importantes de la metrópoli bizantina: el «verdadero rostro» y el «verdadero madero de la cruz». Tal vez sus prototipos en Bizancio, con estas representaciones, se utilizaban ya como imagen procesional.

<sup>22</sup> V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, Londres, 1966, p. 252, il. 56; A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, cit., lám. III.

<sup>23</sup> V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscú, 1947, lám. 30b.

<sup>24</sup> Moscú, Museo Militar: I. Wilson, *op. cit.*, il. A b, p. 146.

<sup>25</sup> Museo Imperial de la Guerra, Londres, ref. núm. Q 32210; I. Wilson, *op. cit.*, il. B b, p. 146; A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, cit., p. 33.

<sup>26</sup> Cfr. la bibliografía en nota 16.

### 11.3 La Verónica como rival romano

En Occidente, la famosa imagen-reliquia conservada en Roma en San Pedro hizo pronto sombra al *Mandyllion*<sup>27</sup>. Robert de Clari aún pudo verla en el año 1204, junto con la imagen impresa en el ladrillo, en la capilla del palacio en sendos relicarios de oro, colgados uno junto a otro de cadenas de plata<sup>28</sup>. En una donación del emperador latino Balduino de Constantinopla al rey francés se habla en 1247 del «santo lienzo» (*toella*), que desde entonces aparece en todos los inventarios de la Santa Capilla parisiense hasta 1792, año en que se menciona por última vez<sup>29</sup>. Desgraciadamente, ya no se puede asegurar que se tratase del *Mandyllion*. Junto a las reliquias de la Pasión y a la sombra de la corona de espinas, fue objeto de poca atención. Pero la verdadera razón de esta falta de protagonismo hay que buscarla en la Verónica de Roma, que, entre tanto, era considerada el único «verdadero retrato». Por eso tampoco pudo imponerse el *Mandyllion* romano de San Silvestre mencionado anteriormente, aunque quizás se trate del «original» mismo.

Una prueba del desplazamiento que sufrió el *Mandyllion* por la Verónica la encontramos en la discusión en torno a una tabla bizantina que, en el siglo XIII, hace su aparición directamente como sustituto de la Verónica. Actualmente se encuentra en el tesoro de la catedral de Laon y desde el siglo XIII es objeto de culto como la «Sainte Face»<sup>30</sup>. Se trata de una obra del mundo eslavo meridional que, en la inscripción del margen inferior, se presenta como el «rostro del Señor en el lienzo» (*Obraz G[os]p[ol]odna ubrus*). Los rasgos suaves y plenos del rostro, junto con su libertad pictórica, indican que su origen puede datarse a comienzos del siglo XIII. Poco después, la imagen se encuentra en Roma, y en 1249, año en que oímos hablar de ella por primera vez, inicia su viaje a Francia. Los motivos de este viaje son los que tienen importancia para nuestro tema.

La abadesa de Montreuil-les-Dames había pedido a su hermano en Roma que confiase a su convento la custodia del icono romano de la Verónica, que por aquel entonces había alcanzado fama en toda Europa. El hermano, de nombre Pantaleón, se encontraba en una incómoda situación. Como capellán del papa y custodio del tesoro de San Pedro, tenía acceso a la reliquia solicitada por su hermana, pero le resultaba imposible sacarla de Roma, así que envió un sustituto que la hermana, tal como él escribía, debía «aceptar en lugar de la Verónica». El retrato no era una obra cualquiera, sino

<sup>27</sup> Cfr. la bibliografía en nota 2.

<sup>28</sup> R. Clari, *La conquête de Constantinople*, ed. por Ph. Lauer, París, 1924, pp. 82 s. Sobre las fuentes de la cruzada, véase C. de Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, 2 tomos, Ginebra, 1875 y 1877; J. P. A. van der Vin, *Travellers to Greece and Constantinople*, I, Estambul, 1980, pp. 65 ss., especialmente pp. 73 ss. Cfr. también H. Belting, «The "Byzantine Madonnas": New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio», *Studies in the History of Art* 12, Washington, National Gallery of Art, 1982, pp. 27 ss. [sobre el tema del saqueo de Bizancio y su eco en Occidente].

<sup>29</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 185 ss. y documento 96. Cfr. también C. de Riant (como en nota 28), II, p. 135.

<sup>30</sup> Al respecto, con detalle: A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, cit., *passim*. Cfr. también H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., p. 46; K. Gould (como en nota 2), lám. 7 [con una reproducción del Santo Rostro del siglo XIII].

una efígie de la que antaño le habían hecho entrega unos «hombres santos». El aspecto del *Mandyllion*, extraño para unas monjas francesas de la época gótica, con un tono oscuro de piel, lo justifica Pantaleón explicando que lo había adquirido Jesús durante su periplo por Palestina. La carta quizás sea una falsificación de la misma época, pero su justificación es interesante para nuestro tema. La leyenda local de culto tiene como objetivo introducir el *Mandyllion* oriental como un ejemplar de la Verónica romana.

A veces da la impresión como si la imagen de Abgar hubiese sido absorbida en toda regla por la Verónica. Así, en el año 1287, en Roma, la Verónica le fue mostrada a un monje sirio como el lienzo con la impresión del rostro de Cristo que había poseído Abgar<sup>31</sup>. Pero las cosas no son tan sencillas. Quizás la mejor manera de acercarse a la historia de la Verónica sea teniendo en cuenta que la leyenda tomó elementos prestados de la historia de Abgar en el transcurso de la Alta Edad Media, pero no hacía referencia a una reliquia romana. Ésta no se menciona hasta el siglo XII, y hasta el XIII no se caracteriza por tener una imagen.

La leyenda de la Verónica trata del «castigo de Pilatos: por eso cuenta la enfermedad del emperador Tiberio, la búsqueda infructuosa de sus enviados, hasta que en casa de Verónica, a quien Jesús había curado de sus hemorragias, encontraron una imagen de Cristo que había encargado movida por el amor y el agradecimiento, y finalmente la curación del emperador [...] y el castigo de Pilatos»<sup>32</sup>, además de la destrucción de Jerusalén como castigo a los judíos. La imagen que cura al emperador en representación de Cristo, no se convertirá en imagen milagrosa hasta más tarde, y más tarde aún, hacia 1300, en la Biblia de Roger de Argenteuil, se constituye en motivo de la Pasión: es en este momento cuando se dice por primera vez que Jesús, camino del Calvario, dejó su rostro impreso en el paño de la Verónica<sup>33</sup>. Desde entonces, las réplicas de la imagen incorporan la corona de espinas.

En la reliquia de San Pedro, sin embargo, ya en el siglo XII quería verse el sudor ensangrentado que Cristo derramó en el Monte de los Olivos (véase Apéndice, texto 37 A). A partir del papado de Celestino III (1191-1198), la Verónica se guardó en lo alto de un ciborio de seis columnas, que hacía las veces tanto de tesoro enrejado como de escenario<sup>34</sup>. Pero hasta poco después de 1200 no se hablaría de una *imagen* en el paño (véase Apéndice, texto 37 B y C). Como la nueva imagen-reliquia aún se encontraba a la sombra del icono del Sancta Sanctorum, fue necesario acudir a la propaganda para asentar su culto.

<sup>31</sup> M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), p. 108.

<sup>32</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, p. 290.

<sup>33</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 197 ss.; K. Pearson (como en nota 2). Uno de los textos clásicos sigue siendo el estudio de Wilhelm Grimm de 1842 (véase nota 3). Cfr. también F. Lewis, «The Veronica. Image, Legend and Viewer», cit., pp. 100 ss. La leyenda echa raíces en la de la estatua de Paneas y su dueña Berenice (véase cap. 3, nota 50). Sin embargo, a partir del siglo VI ilustra cada vez más la historia de Pilatos. Las versiones más importantes son la *Cura Sanitatis Tiberii* (E. Dobschütz, *op. cit.*, 157\*\* ss.), la *Vindicta Salvatoris* y la *Mors Pilati* (C. von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig, 1876, pp. 456 ss., 471 ss.). La versión de Roger d'Argenteuil en E. Dobschütz, *op. cit.*, 304\*, documento 56.

<sup>34</sup> E. Dobschütz, *op. cit.*, pp. 219 ss.; M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), pp. 106, 113 ss.; S. Schüller-Piroli, *Zweitausend Jahre St. Peter*, Olten, 1950, pp. 217 s., 380 s.

Con este fin se introdujo un milagro adecuado. El segundo domingo después de la Epifanía, el papa Inocencio III (1198-1216) acudía en procesión al hospital del Espíritu Santo, fundado por él, para predicar las obras de amor al prójimo y mostrar a los enfermos el sudario (*sudarium*) de la Pasión de Cristo (véase Apéndice, texto 37 D). En el año 1216, sin embargo, la «impresión del rostro» se dio ella sola la vuelta cuando, tras las celebraciones, se la quiso instalar de nuevo en su lugar habitual. Al interpretarse como un mal presagio, el papa incluyó una oración dedicada a la imagen y concedió diez días de indulgencia a todos los que orasen ante ella.

Así dice el relato de la *Crónica universal* de Matthew Paris, terminada después de 1245 en Saint Albans (véase Apéndice, texto 37 E). El cronista añadió a su texto una imagen que correspondía a su idea del original romano y que sería empleada «de este modo» (*in hoc modo*), esto es, en lugar del original, por muchos que rezaban a la Verónica. Al mismo tiempo, este busto a modo de icono satisfacía el deseo de quienes rezaban de tener una imagen de devoción, algo muy actual en la época. Por eso se repite en el frontispicio de un salterio inglés, en el que se recomienda su uso de la siguiente manera: «Para ayudar al espíritu del orante a lograr una mejor devoción, se reverencia el rostro (*facies*) del Salvador a través del arte del pintor (*industriam artificis*)»<sup>34</sup>.

El cronista cita también la oración que instituyó el papa. Habla de la «memoria» (*memoriale*) que el Señor dejó a los fieles en la figura de su rostro, y pide poder ver algún día «cara a cara» a Aquel a quien en la tierra sólo se puede contemplar «en el reflejo y la semejanza». En el papado de Honorio III (1216-1227) se llevó la imagen en un relicario muy valioso al hospital, donde se expuso para que fuera venerada por los fieles (Apéndice, texto 37 D). Pronto surgen himnos que se harán muy conocidos, aunque prácticamente no adquirieron su forma definitiva hasta el siglo XIV. El himno *Ave facies praeclara*, apreciado como ejercicio de oración personal y muy marcado por el recuerdo de la Pasión, explica la carnación oscura, característica del original, de manera algo rebuscada aludiendo al miedo de Jesús en el Monte de los Olivos, con lo que encaja, no obstante, el sudor de sangre (véase Apéndice 37 F). El himno *Salve sancta facies*, igualmente célebre, subraya, por el contrario, el «resplandor divino» del santo retrato «sobre el lienzo blanco como la nieve» (*idem*).

El original de la Verónica fue ofrecido a la venta en las tabernas de Roma por los lansquenets imperiales de confesión luterana en el Sacco de Roma del año 1527<sup>35</sup>. Desde entonces no ha vuelto a aparecer, aunque, como siempre sucede en estos casos, «se volvió a encontrar» muy pronto. En el siglo XVII pasó a ocupar la cámara-relicario que Bernini dispuso en el pilar suroccidental del crucero de San Pedro<sup>36</sup>. La estatua de la Verónica en el nicho situado debajo, obra de Francesco Mocchi, muestra al visitante el tesoro que

<sup>34</sup> Londres, Biblioteca Británica, cód. 157, fol. 2. Se trata de un salterio destinado a su utilización en Oxford cuyo origen se debe al entorno de Matthew Paris. El texto reza: «Et ut animus dicentis devotius excitatur, facies Salvatoris per industriam artificis expresse honoratur». Sobre la bibliografía, cfr. Apéndice, texto 37 E.

<sup>35</sup> A. Chastel, *The Sacco of Roma, 1527*, Princeton, 1983, p. 104.

<sup>36</sup> Sobre las capillas de las reliquias de Bernini en los pilares de la cúpula de San Pedro y sobre la estatua de la Verónica de Francesco Mocchi (1635-1640), véase I. Lavin, *Bernini and the crossing of St. Peter's*, Nueva York, 1968; Preimesberger, en *Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* (1985).

allí se custodia. Josef Wilpert describe la reliquia actual como un lienzo con dos manchas de color óxido parduzco; Paul Krieg, como un lienzo doble en el que aparecen los contornos de una barba, sobre una placa de oro: el formato original (40 x 37 cm) lo conocemos gracias a un receptáculo de cristal de roca donado en 1350<sup>37</sup>.

Su apariencia original se difundió en numerosos recuerdos para peregrinos, amuletos y réplicas<sup>38</sup>. En la Capilla de los Españoles en Florencia, un peregrino lleva una enseña «cosida al sombrero», tal como Geoffrey Chaucer describe el *vernacle* de su vendedor de indulgencias. Los *pictores Veronicarum* tenían el monopolio de la producción; los *mercanti di Veronichi*, el de la venta. En el convento de monjas de Wiedenhausen aparecieron tras la sillería del coro muestras de esta producción en serie en el formato de 7,8 x 4,2 cm<sup>39</sup>. En Roma llegó a reunirse hasta un millón de peregrinos con motivo de la exposición de la Verónica. Según la «stations of Rome», una guía inglesa de peregrinos de 1370, los romanos podían ganar tres mil años de indulgencia, los italianos nueve mil y los extranjeros doce mil. Cuando, en la exposición de 1849, la imagen-reliquia brilló sola, el comercio de las réplicas recibió un nuevo impulso; llevaban la inscripción siguiente: «copie authentique de la Sainte Face de Notre Seigneur».

En Roma, como antes en Tierra Santa, la peregrinación se había convertido en un movimiento universal en el que, en nuestro caso, se visitaba el original de una imagen cuya réplica, producida en serie, se llevaba a casa como recuerdo, testimonio y amuleto. Una fotografía de los Altos Andes<sup>39</sup> publicada recientemente refleja una de estas peregrinaciones en el ámbito indígena, dedicada a una imagen de culto regional de la Verónica, que claramente presupone una versión española del siglo XVII. Las mujeres llevan consigo copias enmarcadas de un original en el que ellas encuentran, ya padecido, como si de un prototipo se tratara, su propio sufrimiento.

Desde el siglo XIV la Verónica se incluye en el catálogo de instrumentos de la Pasión (*Arma Christi*), en los que se inspiraba la meditación devota en torno a este asunto<sup>40</sup>. En el conjunto de las reliquias de la Pasión, cuyos originales eran venerados en gran parte en París, la Verónica no salía mal parada. También era una reliquia y, por tanto, más auténtica que cualquier obra de arte por hallarse libre de toda copia o imitación artística. Su aspecto era tan auténtico como el de una fotografía. Además, poseía el mismo rango que una reliquia por contacto (*brandea*), pues había estado en contacto físico con el original, es decir, con el propio Cristo.

<sup>37</sup> M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), pp. 106, 110. Sobre el receptáculo de cristal de roca, véase el catálogo *Venezia e Bisanzio*, Venecia, 1974, núm. 81.

<sup>38</sup> Sobre la iconografía, véase M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), pp. 113 ss.; K. Pearson (como en nota 2), *passim*; J. H. Emminghaus, en *Lexikon für christliche Ikonographie* 8 (1976), pp. 543 ss.; M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, pp. 35 ss.; A. Katzenellenbogen (como en nota 2). Sobre la costumbre de las indulgencias: H. Delehaye, en *Analecta Hollandiana* 45 (1927), pp. 323 ss.; 46 (1928), pp. 149 ss.

<sup>39</sup> Véase al respecto H. Appuhn, «Der Fund kleiner Andachtsbilder des 13. bis 17. Jahrhunderts in Kloster Wiedenhausen», *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* IV (1965), pp. 199 ss.

<sup>39</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de septiembre de 1984 (foto de Barbara Klemm).

<sup>40</sup> Al respecto: R. Suckale, «Arma Christi», *Städte-Jahrbuch* 6 (1977), pp. 177 ss.

Las reproducciones en serie de la Verónica coinciden en mostrarla como una imagen frontal de arcaica sencillez, con la representación de la cabeza y el cabello. En el color oscuro se asemeja tanto a las imágenes de Abgar que podría confundirse con ellas. Sólo había que tomar una de estas imágenes como modelo y trasladarla al lienzo, es decir, emplear la idea preexistente una vez más, para obtener una reliquia de este tipo —con ello no queremos afirmar que éste fuera su verdadero origen—. En las réplicas, el objetivo era, sobre todo, repetir el esquema de la impresión. La *idea* del retrato verdadero fue la que puso en marcha en la plástica occidental un largo y fructífero desarrollo.

Como en Oriente, en Occidente el asunto tampoco se quedó en la pura réplica del original. La legendaria Verónica, a quien al fin y al cabo se debía el lienzo, pronto sería introducida como figura portadora, coincidiendo así leyenda y reliquia en una misma imagen. Al mostrar a su primera dueña en la imagen, también se ofrecía paralelamente una «prueba» del origen y la antigüedad de la reliquia. Por último, la santa, que muestra el lienzo con las manos extendidas como los prelados romanos, exhortaría con este gesto al culto. Así, esta variante, como imagen dentro de la imagen, estableció una diferencia entre el objeto de culto y la forma de soporte, como si de un relicario se tratase.

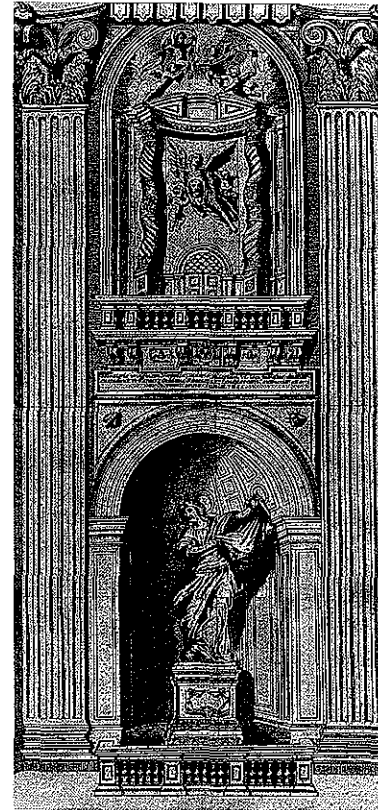
La ampliación del ícono auténtico mediante motivos narrativos de esta índole se corresponde con el pensamiento iconográfico occidental, así como con un trato más libre hacia la imagen. La historia de esta variante va desde el «Maestro de la Verónica», un pintor de Colonia de hacia 1400<sup>41</sup>, hasta el Renacimiento y bastante más allá. Un curioso ejemplo que reúne en una sola obra muchas ideas de nuestro género iconográfico, es el cuadro que pintó Ugo da Carpi hacia 1525, poco antes del *Sacco* de Roma, para el altar de la reliquia en San Pedro<sup>42</sup>. La imagen muestra a la santa mujer llamada Verónica con la reliquia entre san Pedro y san Pablo, que representan a la Iglesia romana como su nueva propietaria. La dueña antigua y la nueva se han reunido en la imagen en una visión simultánea. Un inscripción informa de que el artista pintó el cuadro sin utilizar un pincel (*per Ugo Carpi intaiatore, fata senza penelo*). Vasari y Miguel Ángel se rieron de la inscripción, pues de un modo u otro las manos del pintor habían intervenido.

Dürero se sirvió de una tradición distinta cuando hizo de la Verónica el tema del gran grabado en cobre de 1513<sup>43</sup>. Cristo lleva la corona de espinas sobre la cabeza y muestra las huellas de la Pasión en el rostro. El lienzo no es sostenido por la Veróni-

<sup>41</sup> Véanse al respecto los datos bibliográficos ofrecidos en capítulo 11, nota 38.

<sup>42</sup> M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en nota 2), p. 107, il. II d; cat. *Raffaello in Vaticano*, Milán, 1984, pp. 324 s., núm. 123. La tabla se encuentra en posesión de la Rev. Fabbrica de San Pedro (antiguamente Sagrestia dei Beneficiati). Sobre la cita en Vasari cfr. G. Milanesi (ed.), *Giorgio Vasari. Le vite degli eccellenti pittori...*, V, Florencia, 1906, p. 401 [«... egli dipinse a olio senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi» (para la imagen en el altar del Volto Santo)].

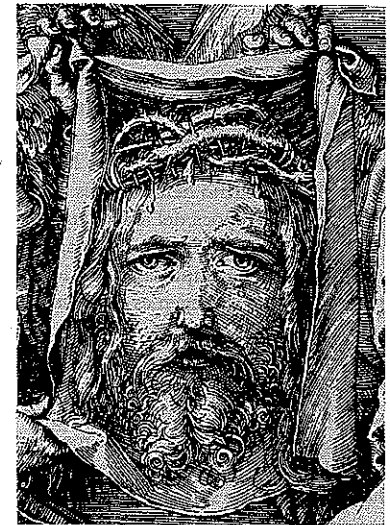
<sup>43</sup> K. Pearson (como en nota 2), lám. XVII. Sobre este grabado de Dürero véase H. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke A. D.s*, II, 1937, pp. 90 s., núm. 562 [Bartsch 25]; W. L. Strauss, *The Intaglio Prints of A.D.*, Nueva York, 1977, núm. 69.



134. Roma, San Pedro. Pilares de la cúpula con la Verónica, grabado de Pietro Mallio, 1646, lám 7.



135. Roma, San Pedro. Imagen del altar de la capilla de santa Verónica de Ugo da Carpi, hacia 1525.



136. Grabado en cobre de Alberto Dürero, Verónica, 1513, detalle.

ca, sino por ángeles, que así lo identifican como legado del Cielo para la Iglesia terrenal. De este modo, el artista consigue unir la historicidad de la Pasión sufrida, la prueba material de la biografía histórica, con el rostro divino, que ni siquiera los ángeles son capaces de mirar sin ocultarse.

Jan van Eyck recoge otra posibilidad de abordar el original, cuando se empeña en llevarlo al estándar de un retrato de la época<sup>44</sup>. En el fondo, se trataba de un «retrato verdadero» y debía mostrar esta cualidad. Entretanto, el artista había definido nuevamente cuál era el aspecto que debía tener un retrato y qué condiciones debía cumplir. Para ello, necesitaba naturalmente un modelo vivo. En el caso de Cristo, se disponía de la impresión auténtica de su rostro en el lienzo de Roma. Si se tomaba como modelo, los penetrantes ojos del retratista podían superar el esquema que allí se ofrecía y reconstruir el aspecto que tuvo la persona viva mediante un nuevo acto de imitación. Por eso en los manuscritos que incorporan el tipo eyckiano, se escribe el antiguo himno de la Verónica (véase Apéndice, texto 37 F) junto a la miniatura (cfr. también p. 578).

Así, las réplicas y versiones de una imagen, de un modo muy distinto y, sin embargo, también similar a Bizancio, mantienen un compromiso con la idea del retrato ideal, que en el tema de la Verónica siempre podía encontrar un nuevo desarrollo, y siempre en una nueva dirección. Las imágenes devocionales, que surgen junto a los *vernacles* mecánicos, eran el lugar en el que la idea de la Verónica hallaba expresión con abundantes aplicaciones e interpretaciones. Unas veces se buscaba la belleza ideal; otras, la expresión viva del sufrimiento. Unos artistas subrayaban la dignidad silenciosa; otros mostraban el acto vivo del habla en unos rasgos cuyos ojos miraban al observador y la boca se torcía llena de dolor. En cada ocasión, el tema satisface las expectativas que se asociaban a la visión de Cristo. Por eso es tan grande el margen de juego de las variantes, como grande es también la distancia que separa el arte bizantino del de la Baja Edad Media.

Sin embargo, la idea del retrato auténtico, como impresión sobre un lienzo, era un rasgo vinculante de la imagen de Abgar y de la Verónica. En Oriente y Occidente circulaban leyendas distintas, pero las imágenes habían sido virtualmente intercambiables durante mucho tiempo, pues expresaban la misma idea. Una idea que se remonta a la primera época del icono y que sobrevivió durante muchas épocas y culturas.

En la *Antigüedad tardía*, la imagen del paño con la impresión «verdadera» de los rasgos de Cristo cumple las condiciones de una imagen de culto desde el punto de vista cristiano. Esta imagen es precisamente lo que las imágenes milagrosas de los paganos sólo fingían, es decir, de origen sobrenatural y, por tanto, está sancionada por el Cielo. A diferencia de las imágenes de las divinidades paganas, en el caso cristiano no se trata de una invención, sino del retrato auténtico de una persona real y, por ello, podía dar testimonio de la naturaleza humana de Cristo contra las dudas de otras confesiones cristianas. En el *Bizancio* medieval, cuando la imagen de culto cristiana deja de ser tema de controversia, el mismo paño sirve como arquetipo de una imagen ideal del hombre en el que se refleja la apariencia de Dios. Al mismo tiempo, es el modelo para

el «protoicono», cuya belleza sacan a relucir las réplicas mejor que el original, que, en cualquier caso, sólo representa la idea de un icono perfecto. En *Roma*, todo parece indicar que, en un principio, el paño se venera en tanto que reliquia que había estado en contacto con el cuerpo de Cristo, es decir, en sustitución de las verdaderas reliquias de sus restos mortales, de las que se carecía. En una época en la que la realidad de la Eucaristía (la transformación sacramental del pan en el cuerpo de Cristo) se convierte en dogma, se busca asimismo la contemplación del cuerpo histórico, cuya realidad es condición previa de la otra realidad.

La visión de la imagen del paño se convierte en un anticipo de la visión de Dios, aunque en las condiciones de una mirada terrena sobre un rostro humano. Así, en un soneto de Petrarca, un anciano inicia su peregrinación «a Roma, como le ordenó la nostalgia, para allí contemplar la imagen (*sembianza*) del que espera ver pronto en el Cielo»<sup>45</sup>. En su *Vita Nuova*, Dante expresa la antítesis entre representación terrenal y visión celestial de una manera similar. Los peregrinos inician su peregrinación a Roma, «para ver esa imagen de gracia que Jesucristo nos legó como ejemplo (*esempio*) de su hermosísima *figura*, que mi señora, Beatriz, ve en gloria»<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> H. Belting y D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983.

<sup>45</sup> Soneto núm. 16 de Petrarca. Cfr. también Dante, «Paradiso», 31103.

<sup>46</sup> Dante, *La vita nuova*, 1293, cap. XI.



## EL ICONOSTASIO Y EL PAPEL DEL ICONO EN LA LITURGIA Y COMO GARANTE PERSONAL DE SALVACIÓN

Ningún tema preocupa más a la actual investigación sobre los iconos que el desarrollo histórico del iconostasio delante del presbiterio. En la Iglesia oriental sigue vigente, pero en un agrupamiento híbrido como muro cerrado que rompe la unidad del espacio eclesiástico y que se llevó a este extremo poco antes del final del Imperio bizantino, quizás incluso en Rusia por primera vez. El nombre de «iconostasio» también adquirió carta de naturaleza con posterioridad<sup>1</sup>. Por estos motivos, era relativamente lógico que la crítica se cuestionara cuál había sido su aspecto previo o si realmente había existido con anterioridad. Los cerramientos que separaban la cabecera del resto de la iglesia eran habituales desde la Antigüedad tardía. ¿Qué aspecto presentaban en la Edad Media, y a partir de cuándo se introdujeron los iconos en ellos? Antiguas descripciones y un rico material arqueológico en forma de mobiliario y decoración eclesiásticos despertaron el interés de los investigadores por las reconstrucciones, y había cuestiones técnicas de las que resultaba más fácil hablar que de los propios iconos<sup>2</sup>.

Sin embargo, se sucumbió a la tentación de presentar un «desarrollo» demasiado consecuente, aunque durante mucho tiempo las cosas fueron muy distintas incluso en-

<sup>1</sup> Véase al respecto J. B. Konstantynowicz, *Ikonnostas*, Lemberg, 1939. Cfr. también C. Walter, «The Origin of the Iconostasis», *Eastern Church Review* 3 (1971), pp. 251 ss.; M. Chatzidakis, voz «Ikonnostas», en *Reallexikon der Byzantinischen Kunst*, III, 1978, pp. 326 ss.

<sup>2</sup> Entre la abundante bibliografía, pueden destacarse, sobre todo, los siguientes trabajos: Th. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople*, Nueva York, 1971, pp. 168 ss.; M. Chatzidakis y V. Lazarev, en *Deltion tes Christianikes Archaïologikes Hetaireias* IV, 4 (1964), pp. 326 ss., 377 ss.; N. Firatli, «La decouverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie», *Cahiers Archéologiques* 19 (1969), pp. 151 ss.; M. Chatzidakis, voz «Ikonnostas», cit., pp. 326 ss.; G. Babic, «O zivopisanom ukrasu oltarskich preglada» [Sobre la decoración pictórica del iconostasio], *Zbornik za Likovne Umetnosti* 11 (1975), pp. 3 ss. [con resumen en francés]; M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11-13 siècles et la transformation du templon», XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines», *Rapport*, III, Atenas, 1976, pp. 157 ss.; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», *Journal of the Brit. Archaeological Association* 134 (1981), pp. 1 ss. Cfr. también las notas 42, 44, 48 ss. del presente capítulo.

tre un monasterio y otro. Además, el tema hacía que fuese fácil caer en la trampa de tratar los iconos del iconostasio como una manifestación aislada y estudiarlos tan sólo en su invariable montaje arquitectónico. El concepto de *templon*, nombre que se daba en principio a un friso con iconos situado en el cancel o cerramiento del presbiterio y, más tarde, denominación de todos los cancelos que tuviesen iconos<sup>3</sup>, parecía remitir a un determinado tipo. Sin embargo, una instalación permanente de iconos en el límite del presbiterio no era algo que tuviese mucho sentido, dado que éste era el sitio en el que se iban cambiando los iconos conforme al calendario festivo, además de ser el lugar fijo donde se realizaban aquellas partes de la liturgia que se celebraban fuera del presbiterio a la vista de la comunidad. El icono del santo del día, como puede leerse en los textos, se exponía aquí para la ceremonia del beso y la prosternación (*proskynese*)<sup>4</sup>. Algunas tablas se descolgaban del friso para ser objeto de una especial veneración. Las prácticas litúrgicas regulaban el beso del iconostasio en la liturgia (véase cap. 9.5) y modificaban el aspecto de la «fachada» del presbiterio en las distintas festividades. Era una especie de muro (delante del presbiterio) con imágenes (no un muro de imágenes) y, a excepción de los iconos siempre presentes de los santos titulares, su composición iba cambiando. Por este motivo, el presente capítulo no sólo tratará de este elemento, sino del contexto de los iconos en el espacio eclesiástico en su conjunto, sobre todo durante el rezo de las horas y durante la liturgia (eucarística).

La cuestión referente al papel desempeñado por el icono en la liturgia ha provocado controversias innecesarias. Para unos, el icono era la imagen litúrgica por excelencia. Para otros, en realidad nunca ocupó un espacio propio en la liturgia. Lo que sin duda alguna ya no puede ponerse en tela de juicio es que los iconos, con el tiempo, fueron integrados en la práctica litúrgica, aunque siempre que se habla de este tema debería indicarse de qué época se habla y a qué liturgia se hace referencia. Las fuentes que nos informan con más detalle de estas prácticas datan de los siglos XI y XII. Sorprendentemente, no fueron los severos círculos monacales los que hicieron suyo el icono, sino seglares que desarrollaron una relación personal con él, y difundieron determinados ejemplares para obtener a cambio el beneficio de su protección especial. La veneración de las imágenes siempre había sido una forma privilegiada de participación extralitúrgica en la vida eclesiástica. En la institución de los «monasterios privados» aristocráticos, se convirtió en un elemento fijo del orden litúrgico, en el que el fundador del convento podía ejercer su influencia personal a través de la redacción de las reglas monacales (*typikon*)<sup>5</sup>. Los tradicionalistas del alto clero y el clero monástico opusieron resistencia durante un tiempo a este proceso, pero acabaron cediendo a la presión de la rivalidad para no quedarse atrás ante las demandas de la devoción personal y no cerrar las puertas a donaciones de alto valor.

<sup>3</sup> M. Chatzidakis, voz «ikonostas», cit., p. 327.

<sup>4</sup> Véase nuestro Apéndice, textos 20 (39), 23 (109).

<sup>5</sup> H. Delehayne, *Deux typika byzantins de l'époque des Paléologues*, Bruselas, 1921; R. Janin, «Le monachisme byzantin du moyen âge», *Revue des Études Byzantines* 22 (1964), pp. 29 ss.; P. A. Kazhdan y W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, University of California, 1985, pp. 80 s., 86 ss., así como las introducciones de P. Gautiers a los textos 20, 21, 23 y 24 de nuestro Apéndice.

Ésta es, sin duda, una visión demasiado simplificada del asunto, pero sirve para corregir una concepción excesivamente idealista que sólo obedecería a las aseveraciones de los teólogos y elevaría el icono a un ideal intemporal sobre cuya historia no se debe hablar. El icono fue testigo de contratos y a veces incluso representante de una de las partes contratantes. En otras ocasiones, servía como ofrenda a un patrón celestial fruto de una elección privada, cuyo valor se elevaba con la riqueza del material. Así, el icono era tanto un medio como el destinatario de una intervención del mundo seglar en el ámbito más restringido de la Iglesia. Por eso no basta con hablar del papel del icono en la liturgia en un sentido general, sino que también hay que prestar atención a la función que desempeñaba como garante personal de salvación, especialmente mediante la conmemoración litúrgica de los donantes. Siguiendo este rastro, a través de los iconos se puede llegar a conocer buena parte de la mentalidad de una capa aristocrática que, gracias a sus miembros entre las filas del clero, influyó decisivamente en el desarrollo de la liturgia general.

## 12.1 El espacio eclesiástico y el lugar ocupado por las imágenes

Desde la perspectiva occidental, lo que más llama la atención de la Iglesia oriental es la dramaturgia del rito bizantino, al que sirve de como escenario el conjunto del espacio eclesiástico. Lo que en la Iglesia occidental sólo sucede en las grandes fiestas, en la Iglesia ortodoxa ocupa un lugar destacado en la práctica habitual: procesiones, cantos solemnes y una coordinación regulada con todo detalle entre el sacerdote (u obispo) oficiante, el diácono y los cantores. En el presbiterio, comparativamente reducido y limitado con frecuencia al ápside, sólo tiene lugar lo que está relacionado con el propio altar. Coro en el sentido occidental no existe. Las partes de la liturgia de la Palabra que sirven de introducción a la consagración, se localizan en el espacio principal bajo la cúpula. Una forma previa de la consagración, en la que se preparan las ofrendas, se realiza en la estancia auxiliar de la izquierda (*prothesis*), desde donde parte la «gran entrada» con los dones destinados a la oblación<sup>6</sup>.

Hasta esta entrada, el clero no atraviesa la «Santas Puertas», como se denominaban las puertas del iconostasio, y pasa al «espacio inaccesible», el *Adyton*, para realizar el sacrificio de la eucaristía. Los sacerdotes no continúan esta procesión por la iglesia, sino que, después de realizar un alto solemne ante el iconostasio, entran en el presbiterio o *bema* tras besar las puertas que deben cruzar. Cuando se cierran las cortinas del iconostasio, el pueblo ya sólo puede participar de manera acústica en los momentos más destacados de la liturgia, manteniendo contacto visual con lo único que puede ver, es decir, los iconos. Como el altar no siempre resulta visible, no tiene iconos que lo caractericen, sino que éstos se hallan expuestos en el iconostasio. Únicamente la cruz procesional se inscribe en el espacio del altar: normalmente se expone tras él o sobre el iconostasio y representa simbólicamente a Cristo, igual que el libro de los evangelios, cuando se deposita sobre el altar.

<sup>6</sup> R. F. Taft SJ, *The Great Entrance (Orientalia Christiana Analecta 200)*, Roma, 1975.

La liturgia de la Palabra comienza antes con otra procesión que más tarde recibiría el nombre de «pequeña entrada». Originalmente era la entrada del clero y el pueblo en una de las iglesias de Constantinopla, aquella que servía de «estación» para la celebración de la festividad correspondiente. El patriarca salía de la iglesia de Santa Sofía y, tras hacer un alto ante la columna de Constantino en el Foro, entraba en la iglesia designada como estación<sup>7</sup>. La costumbre de esta entrada se mantuvo cuando se puso fin a las estaciones. Arrancaba de la puerta o pórtico principal, a la que se daba el nombre de «Bellas Puertas» (*Horaiai Pylai*), y concluía ante las «Santas Puertas» del presbiterio, que aún permanecían cerradas. La primera entrada atravesaba las puertas para pasar al espacio de la iglesia; la segunda, las puertas que daban acceso al espacio del altar. Si la celebración de la Palabra tenía lugar ante las Santas Puertas, el sacrificio eucarístico propiamente dicho se consumaba ya *detrás de ellas*. Así, estas puertas diferenciaban tres escenarios litúrgicos: el nártex (*narthex*) como lugar de las oraciones litúrgicas, el cuerpo de la iglesia (*naos*) como lugar de la primera parte de la liturgia, y el presbiterio (*bema*) como lugar de la parte final.

Esta descripción, excesivamente sumaria, ilustra la topografía del espacio eclesiástico en su función dentro de la puesta en escena litúrgica. Las puertas del iconostasio eran, a un tiempo, un pórtico y el acceso al espacio eclesiástico y, en mayor medida aún que este acceso, un punto focal del acontecer litúrgico que tenía lugar delante o detrás de ellas. Las repetidas entradas y salidas, dramatizadas como una partida de los sacerdotes o como su reaparición ante los ojos de los fieles, subrayaban la función de las puertas (y del cerramiento) como punto de sutura entre el ámbito accesible e inaccesible del espacio eclesiástico, entre visibilidad e invisibilidad, lo cual siempre se asociaba con esta idea. Lo que no podía verse, se hacía visible en imagen. La imagen era un sustituto, una traducción de la realidad litúrgica, es decir, de la presencia de Dios y de los santos. El santo quedaba ilustrado en su retrato, la fiesta (p. e., el Viernes Santo) en su suceso fundacional (p. e., la crucifixión). Así, el iconostasio situado delante del presbiterio, a modo de escenario fijo con elementos cambiantes, se convirtió en una especie de fachada iconográfica que resumía el repertorio litúrgico.

Si, además de los iconos fijos, había otros que se podían cambiar, y si éstos se quitaban de la estructura lúnea del iconostasio, debía de haber más lugares en la iglesia en los que guardarlos y ser venerados —en cualquier caso, al margen de la liturgia—. Para ello, no sólo hay que pensar en el tesoro, sino también en capillas, altares secundarios, espacios anejos al nártex y las tumbas de los fundadores. En una regla monástica del siglo XII se mencionan iconos expuestos en valiosos soportes junto al sepulcro del fundador<sup>8</sup>. En el mismo texto se establece que, después de una procesión, todos los objetos sagrados que se llevaran en ella, incluidos los iconos, debían ser devueltos a los «santos lugares [...] a los que pertenecen»<sup>9</sup>. Esta descripción pone de manifiesto lo poco que sabemos acerca de los bienes muebles con que se decoraba el espacio ecle-

siástico bizantino. El iconostasio sólo era el punto focal, pero no el único escenario para la veneración de los iconos.

Con motivo de la iluminación en los días de fiesta, los textos caracterizan con mayor detalle la topografía de los iconos. La incensación litúrgica requería una organización precisa. Uno de los ejemplos más destacados lo encontramos en la regla para el monasterio imperial de Cristo Pantocrátor en Constantinopla. En él, se exhortaba al sacerdote a incensar, después del icono titular de la iglesia principal (*Pantocrátor*), «todos los lugares santos de la iglesia, así como los ilustres iconos [que] en ellos [se veneran]»<sup>10</sup>. Cuando el fundador hace referencia a la iluminación, se pone de manifiesto que entre los iconos no sólo contaba las imágenes sobre tabla, sino también algunas imágenes murales situadas en lugares visibles del monasterio que, como las primeras, eran igualmente objeto de veneración. Entre ellas se encuentran imágenes de festividades como la crucifixión de Cristo y el descenso a los infiernos (*Anastasis*)<sup>11</sup>. En la vecina iglesia dedicada a la Virgen en el mismo monasterio, se preven luces ante cada una de las imágenes (*eikona*) que había sobre las siete puertas del templo. Seguramente, esto es excesivo, pero la inclusión de iconos murales no resultaba inusual. El icono de la dormición de la Virgen (*Koimesis*), una imagen realizada en mosaico que se encontraba sobre la puerta principal en el interior del muro occidental, no sólo se alumbraba aquí, sino también en otro monasterio, porque en este «*eikonisma* de la divina *Koimesis* [...] reside la gracia de la inspiración divina»<sup>12</sup>. En las iglesias marianas, la *Koimesis* era la «fiesta de las fiestas»<sup>13</sup>.

En el monasterio del Pantocrátor, en la festividad de la Transfiguración de Cristo, se encendía un cirio especialmente grande «delante del icono del Redentor, que está expuesto [para la veneración]»<sup>14</sup>. Todo indica que la *Metamorphosis*, en tanto que transformación de Cristo en su apariencia divina, era tan importante para la visión de Cristo como la dormición, el tránsito o la ascensión de la Virgen (*Metastasis*)<sup>15</sup> para la de su madre. Ambos momentos daban testimonio de la transformación en otra realidad, algo también fundamental en la concepción del icono: en él, lo que demandaba veneración era la presencia sobrenatural oculta tras el objeto material.

El monasterio del Pantocrátor ofrece una impresión viva de los distintos lugares de culto a los iconos en las tres iglesias del monasterio. En el número de velas y en el tipo de candelero, la iluminación sigue una jerarquía establecida tanto entre los iconos como en el orden de las festividades. El icono titular de la iglesia principal recibe mayor iluminación que los dos iconos objeto de prosternación (*Proskyneseis*; véase cap. 12.3). En la iglesia de la Virgen, otros dos iconos ante los que se realizaba la prosternación son objeto de especial atención. La patrona, *María Eleousa*, se encuentra representada en un icono procesional (*signon*) y en un mosaico en el nártex. En otro nártex, las imágenes en mosaico de Cristo, la Virgen y san Juan Bautista componen una

<sup>10</sup> Apéndice, texto 20 (33).

<sup>11</sup> Apéndice, texto 20 (37 s.).

<sup>12</sup> Apéndice, texto 22 (50).

<sup>13</sup> Al respecto, cfr. Apéndice, textos 21 (45), 22 (44), 24 (71).

<sup>14</sup> Apéndice, texto 20 (39).

<sup>15</sup> Al respecto: Apéndice, texto 21 (45).

<sup>7</sup> J. Matcos, *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine (Orientalia Christiana Analecta 191)*, Roma, 1971, pp. 38 ss., 72 ss.

<sup>8</sup> Apéndice, texto 22 (63 s.).

<sup>9</sup> Apéndice, texto 22 (50).

Deesis. Finalmente, se prevén dos luces «delante del icono de Cristo que está en la entrada a nuestras sepulturas». En otra regla, en el inventario de iconos del monasterio se incluye también uno realizado en piedra sobre el puente que conduce a sus puertas. Marcaba la entrada al ámbito monacal más estricto y debía ser venerado por quienes pasasen<sup>16</sup>. En un monasterio imperial dedicado a María en la capital, una procesión recorría el recinto monástico hasta la imagen mural de la dormición de la Virgen (*Koimesis*) que se encontraba en el muro exterior del dormitorio de las monjas<sup>17</sup>.

## 12.2 Cruz, evangelios e icono en el rito

Si se leen atentamente las prescripciones para las procesiones en los monasterios de los siglos XI y XII, se observa que en la de orientación estrictamente monacal no se llevaban iconos, sino sólo la cruz y los evangelios. Este hábito se correspondía con la tradición de la «Gran Iglesia», pero fue cambiando a lo largo de estos siglos. En el antiguo oficio divino celebrado en estaciones, el diácono tomaba «la cruz que se encuentra ante el altar», y el patriarca «el libro de los evangelios que está sobre el altar», y salían con ellos de la iglesia de Santa Sofía<sup>18</sup>. En la «pequeña entrada», el patriarca besaba el libro de los evangelios ante la puerta principal y, como encarnación de Cristo, entraba en la iglesia mientras el diácono lo precedía mostrándolo y exhortando a todos a que, en pie, dieran testimonio de su respeto ante la manifestación de la «sabiduría»<sup>19</sup>.

En un monasterio de la capital dedicado a la Virgen, en el siglo XI la primera misa comienza con una incensación del «*typos* de la venerable cruz delante del sagrado altar», mientras el sacerdote permanece de pie ante el iconostasio<sup>20</sup>. En las procesiones se lleva «la cruz, el libro de los Evangelios y el incensario». Un siglo más tarde, el príncipe imperial Isaac toma este monasterio como modelo para establecer las reglas del suyo, pero introduce modificaciones siempre que se le ofrece la oportunidad de incluir iconos. Así, en la procesión de la primera fiesta mariana del año (la *Koimesis*), el abad debe llevar «el libro de los Evangelios, otro el icono de la Madre de Dios [el icono patrón del monasterio] y otro la gran cruz que se encuentra delante del *bema* [...] Y la procesión rodeará todo el muro [del monasterio] por la salud y la conservación del monasterio y sus tierras»<sup>21</sup>. La titular del convento, representada en su imagen, debe realizar un acto de posesión simbólica del suelo del monasterio. En sus reglas para la Gran Liturgia, el fundador establece que, en todos los momentos en los que antes sólo tenía protagonismo la cruz, también deberán besarse ahora los iconos permanentes del iconostasio<sup>22</sup>.

<sup>16</sup> Apéndice, texto 22 (núm. 67).

<sup>17</sup> Apéndice, texto 23 (131).

<sup>18</sup> J. Mateos (como en nota 7), pp. 88 s.

<sup>19</sup> J. Mateos (como en nota 7), p. 83.

<sup>20</sup> Apéndice, texto 21 (27).

<sup>21</sup> Apéndice, texto 22 (50).

<sup>22</sup> Apéndice, texto 22 (39).

En la regla del monasterio del Pantocrátor, vinculado al emperador, cuyo hermano era nuestro Isaac, este giro en aún más llamativo. En la tarde del viernes de todas las semanas, las vísperas marianas de la *Presbeia* o «intercesión» se unieron a una procesión y se aprovechó para celebrar la memoria en los sepulcros familiares. Además del icono procesional de la Virgen misericordiosa (*Eleousa*), habitualmente expuesto en un soporte (*signon*) en la iglesia mariana, también participaban «en la procesión rogativa» los demás santos iconos. «[La procesión] pasará por nuestras sepulturas y allí llevará a cabo una gran oración por nuestras almas.» Para la «entrada y salida de los santos iconos» se iluminará solemnemente todo el recorrido<sup>23</sup>. En los días dedicados a la conmemoración de los difuntos, esta ceremonia se intensifica trayendo el icono milagroso de la *Hodegetria*, el original, al monasterio, donde pasaba la noche junto a las sepulturas de la dinastía en presencia de todo el convento<sup>24</sup>. El emperador no se daba por satisfecho con la fuerza de la oración de los iconos del monasterio, sino que asociaba la salvación de sus seres cercanos al icono más famoso de todo el imperio. En su propio monasterio, tenía del derecho de integrar su veneración en la liturgia oficial mediante una prescripción vinculante.

La cuestión referente a la función del icono en la liturgia ya ha sido tratada en un capítulo anterior (véase cap. 9.5). Lo allí expuesto necesita completarse –y, en parte, también acotarse– ahora. Las imágenes situadas en el espacio litúrgico y con temas relacionados con la liturgia no siempre ocupaban un lugar real en la práctica litúrgica. Muchas veces servían, al igual que la poesía litúrgica, para ilustrar y concretar sus contenidos. Tras la iconoclasia, también los himnos se fueron volviendo más plásticos en el sentido narrativo y como rememoración sensible. Por otro lado, las imágenes prestaron sus formas a la representación de la anamnesis litúrgica, que no se basaba en la narración textual de los acontecimientos bíblicos, sino que situaba sus temas en el espacio intemporal de la anunciación de un misterio. La estandarización de las imágenes, sus temas y su distribución jerárquica en el espacio eclesástico debía impedir que se privilegiasen imágenes de manera individual. En el plano ideal, el espacio eclesástico en tanto que soporte iconográfico se convertía en una demostración práctica de la doctrina de las imágenes (véase cap. 9.4).

Se dio un paso más al unir el homenaje litúrgico de un santo o de una fiesta con el homenaje a una imagen, para lo cual primero hubo que hacerle un hueco en la liturgia. El calendario litúrgico determinaba cuándo le tocaba el turno al icono de una fiesta o de un santo, ocupándose de que su veneración no quedara fuera del orden litúrgico. Las referencias a baldaquinos o soportes (*stasidion*, *signon*, *proskynema*) muestran que en el espacio eclesástico se exponían iconos de este tipo<sup>25</sup>. Lo que desconocemos es cuál era su lugar en la liturgia. Por naturaleza, tablas litúrgicas eran los iconos con las «Fiestas del Señor», que componían el *templon* o se situaban en él. En la mayoría de los casos se establecía el número de doce, eran objeto de una iluminación especial du-

<sup>23</sup> Apéndice, texto 20 (75).

<sup>24</sup> Apéndice, texto 20 (81 s.).

<sup>25</sup> Apéndice, textos 20 (73); *signon*, 22 (63); *stasidion*, 18 A (texto 2), *proseuchadion*, 25 C (texto 8), *proskynema*.

rante las oraciones canónicas y, a no ser que estuvieran pintadas en una sola tabla larga, podían extraerse del grupo cuando le llegaba el turno a la correspondiente fiesta<sup>26</sup>. Una regla monástica del siglo XI especifica con claridad lo que debe entenderse por Fiestas del Señor, entre las cuales cita la Pascua, Pentecostés, la Anunciación y otras similares<sup>27</sup>. En la misma regla se menciona un icono de la «Crucifixión redentora» en el iconostasio. La imagen en mosaico del tránsito de la Virgen (*Koimesis*), situada en el interior, sobre la puerta principal, se incluye en las procesiones durante la festividad correspondiente<sup>28</sup>.

Otro asunto distinto es cuando un fundador/donante, en la medida de lo posible, quiere introducir su icono predilecto en la práctica litúrgica. Suele ser el caso de iconos que ha heredado, ha traído de su patria o ha donado a una iglesia. Estos iconos representan la personalidad jurídica de un monasterio, o se usurpan para asegurar la salvación personal en la sepultura del donante. Cuando uno de ellos, relacionado con un voto personal, se incluye en la liturgia, se trata de un uso que no viene determinado por sí mismo, sino que entra en un ámbito en el que el donante tiene que haber «impuesto» primero su veneración. Este proceso se refleja bien en las reglas monásticas de la época, sobre todo cuando han sido redactadas por seglares.

En la liturgia pública de la capital, que seguía el orden de la iglesia episcopal, y en la liturgia de los grandes monasterios, sobre la que los seglares no tenían jurisdicción, la integración de iconos en los ritos constituyó un proceso largo y costoso, sobre cuyas fases aún no se puede afirmar nada con exactitud. Sólo en alguna ocasión encontramos noticias fugaces sobre este asunto, cuando se incorporan nuevas imágenes, o imágenes con temas nuevos, en ritos también nuevos. La liturgia de la Pasión es un ejemplo a partir del cual puede clarificarse este proceso, pero también en este caso la liturgia de la Gran Iglesia seguía con mucho retraso las innovaciones de los monasterios semiprivados<sup>29</sup>. Los iconos pintados por las dos caras con la Virgen afligida y el Cristo de la Pasión eran especialmente adecuados como destinatarios de los cantos dedicados al dolor de María, en los que participaban voces de manera alterna. El hecho de que, en un testamento del siglo XI, dos iconos se denominen exactamente de la misma manera que los cantos litúrgicos marianos, esto es, *Theotokia*, o también el que el inventario del monasterio de la Eleousa dé a un icono de la Virgen el nombre de las vísperas marianas del viernes, esto es, *Presbeia*<sup>30</sup>, indican que existían iconos con una función litúrgica indiscutible. En las postrimerías del Imperio bizantino, en la iglesia de Santa Sofía el icono estaba tan integrado en las prácticas cotidianas de la liturgia, que Simeón de Tesalónica pudo dar detallado testimonio de ello<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Apéndice, textos 24 (73 e Inventario, 121), 25 B (21) y 25 F (7).

<sup>27</sup> Apéndice, texto 24 (101).

<sup>28</sup> Apéndice, texto 22 (50).

<sup>29</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, Berlín, 1981, pp. 154 ss.; *id.*, «An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1981), pp. 1 ss. [con testimonios del Varón de Dolores (Akra Tapeinosis), *Mandylion* y *Epitaphios*].

<sup>30</sup> Apéndice, texto 25C (9).

<sup>31</sup> Apéndice, texto 30.

### 12.3 La donación de imágenes como garantía de salvación y la conmemoración de los donantes

En ningún otro lugar se observa de modo tan manifiesto la mentalidad del fundador seglar de un monasterio como en la regla monástica que el príncipe Isaac otorgó al final de su vida, en 1152, a un monasterio recién fundado, en el que deseaba recibir sepultura<sup>32</sup>. Dicho monasterio se encontraba lejos de la capital, en Tracia, y estaba consagrado a la Virgen con el título de «Salvadora del Mundo» (*Kosmosoteira*). Isaac la llamaba «la Salvadora Universal y de la muchas veces Bienhechora» y la veneraba en un icono hecho en mosaico que, por su voluntad, debía residir en este monasterio. Isaac había dotado al icono de una valiosa guarnición de oro y plata, y estableció que la imagen debía permanecer junto a su sepultura. El icono ya había sido objeto de culto en esta región anteriormente. Isaac la denomina *Rbaidestos*, como la población próxima al convento, y pretendía hacer creer a todos que, por voluntad divina, la había heredado y se había convertido en su dueño, argumentando que la imagen le había sido enviada por el Cielo. Quizá ya poseía el icono en la capital, pues desde ella, donde originalmente había querido que le enterraran en el monasterio de Chora, mandó traer el soporte de un icono hecho en mosaico que había estado expuesto allí junto a la sepultura. El icono, que se sacaba en procesión en ciertas festividades, era al mismo tiempo la patrona visible del monasterio y, por su ubicación en la sepultura de Isaac, la intercesora personal de su fundador. Por eso recibió como pareja de iguales dimensiones un icono de Cristo. La Virgen, pues, como contrapartida por la devoción de Isaac, debía intervenir ante Cristo como abogada para la salvación de su alma. Para subrayar su devoción personal, Isaac ordenó también que se reprodujera en plata sobre la tapa de su sepultura una imagen de busto de María que llevaba colgada al cuello como amuleto.

Del retrato de Isaac sólo disponemos de una réplica del siglo XIV que se ha conservado en la primera ubicación de su sepultura en el monasterio de Chora<sup>33</sup>. En el segundo lugar elegido para ser enterrado, Isaac prohibió expresamente su retrato (*eikonisma*), porque el cuerpo, tras su disolución, no merecía ese honor. Si la réplica más tardía es fidedigna, la Madre de Dios se dirigía en posición orante y lateral a un Cristo que en Constantinopla recibe el nombre de *Antiphonites*, es decir, «el que responde». Sin embargo, el texto de Isaac menciona que María lleva al niño en brazos. Isaac puso un empeño obsesivo en asegurarse contractualmente todas las posibilidades permitidas en la época para que los monjes rogaran por él. Por ello también estableció cuántos poderosos debían recibir comida y cuánto debían rogar por el fundador una vez se sintieran satisfechos. Todas las noches después de vísperas, el monasterio entero debía implorar misericordia (*eleos*) ante el icono de su patrona en la sepultura del fundador. El título de Misericordiosa (*Eleousa*) lo lleva María también en muchos de los iconos hijos del iconostasio sin seguir siempre un tipo iconográfico determinado (véanse pp. 377 s.).

<sup>32</sup> Apéndice, texto 22.

<sup>33</sup> Cfr. los datos bibliográficos en Apéndice, texto 22.

Al referirse a las normas litúrgicas, Isaac hace referencia a la iluminación festiva de otros dos iconos que se encontraban en el interior de la iglesia, es decir, que deben diferenciarse de los iconos junto al sepulcro en el nártex. Isaac los denomina *proskyneseis* o «iconos de prosternación», porque, al igual que los iconos propios del día, debían estar en el centro de la veneración litúrgica. Se encontraban «a ambos lados de la iglesia», lo que sólo puede querer decir que estaban ubicados delante del presbiterio, en los pilares que flanqueaban el iconostasio. Isaac también se refiere a ellos como *eikonismata*, como si fueran tablas transportables, y alaba sus poderes como seres vivos y parlantes. Finalmente, Isaac revela la identidad de estas obras. La patrona del monasterio, la Virgen «Salvadora Universal», tenía como compañero a Cristo, el «absolutamente bueno» (*Hyperagathos*), esto es, bueno con Isaac, el cliente de María. Ante estos iconos siempre debía haber velas encendidas, y en las festividades marianas se encendían dos candelabros de ocho brazos. Los iconos permanentes, instalados de manera fija, de la patrona del monasterio y de su interlocutor, probablemente imágenes murales de tamaño natural con valiosos marcos, desempeñaban aquí una doble función. María y Cristo conformaban una pareja cuyo diálogo implicaba una oración permanente por el fundador, recordando al convento en beneficio de *quién* debía redundar su actividad litúrgica. Por otro lado, este icono mariano representaba a la Virgen como la verdadera señora del monasterio, mientras que el icono transportable del sepulcro estaba al servicio más bien de la intercesión personal por Isaac. Para concluir, las funciones extralitúrgicas de los dos iconos permanentes se ponen de manifiesto cuando Isaac describe el nombramiento de los principales cargos del monasterio. Las llaves que representaban el poder de dichos cargos se depositaban ante los iconos, y los candidatos debían recogerlas de allí después de prosternarse tres veces.

El concepto de «iconos prosternación» (*proskyneseis*) necesita una aclaración, aunque su significado no está delimitado de manera estricta. Con toda seguridad se refería también al icono propio del día expuesto en una festividad «para su veneración (*proskynesis*)» (véase p. 307). Por lo común, solía designar el icono titular de mayor rango en el conjunto de iconos de una iglesia o lugar. En el inventario del monasterio de María *Eleousa* se diferencia de otros iconos de la Virgen como *proskynema*<sup>34</sup>. Sin embargo, cuando se trataba de una tabla que se podía mover, se convirtió en costumbre repetirlo en el iconostasio para dotarle de una ubicación fija, donde su función consistía en trasladar a Cristo, mediante su intercesión (*presbeia, paraklesis*), la oración (*deesis*) de un donante o de una comunidad<sup>35</sup>.

Ahora podemos explicar por qué en las dos iglesias principales del monasterio del Pantocrátor siempre se habla de dos «iconos de prosternación», y también por qué siempre son diferentes del icono titular propiamente dicho<sup>36</sup>. En la iglesia mariana se menciona un soporte para este último, de modo que podemos estar seguros de que se trataba de un icono procesional transportable. En la tercera iglesia del monasterio, de-

dicada a san Miguel, el icono del arcángel se describe *exclusivamente* como (icono de) *proskynesis*, y se dice que frente a él se encontraba el Salvador; es decir, que aquí el icono principal estaba completamente integrado en el diálogo del iconostasio.

En el monasterio de Araka en Lagoudera (Chipre), conocemos, procedente del año de su fundación en 1192, la distinción existente entre los iconos permanentes del iconostasio, bajo la forma de una pareja de imágenes murales, y las tablas móviles, que sólo en ocasiones se exponían en el iconostasio<sup>37</sup>. En un caso, se trata de figuras de cuerpo entero; en el otro, de bustos. En el primero, la «Madre de la Misericordia» (*Eleousa*) se dirige con un largo ruego a «Cristo, el que responde» (*Antiphonites*); en el segundo, María posee la advocación monástica de «Madre de Dios de Araka». En la correspondiente tabla de Cristo, el donante plasma su «ruego» en una inscripción situada en el margen. Si se comparan estos cuatro iconos, podemos hacernos una idea cabal de los iconos de Isaac. También en este caso los «iconos de prosternación» eran dos imágenes murales junto al iconostasio.

En la festividad más importante de la patrona, el día de la muerte de la Virgen en agosto, Isaac asignó una importante función al icono en mosaico situado junto a la tumba del fundador. Debía llevarse en procesión por todo el monasterio como si se tratara de la patrona misma, y, para desempeñar esta función, la tabla transportable era la imagen más apropiada. En esta procesión, María tomaba bajo su protección el monasterio, que le pertenecía, y, al mostrarse como propietaria legal, también defendía los derechos de Isaac, con quien estaba obligada contractualmente. Al regresar al espacio eclesiástico, el icono transportable pasaba ante la imagen mural que, sobre la puerta oeste, representaba la fiesta del día. La imagen era iluminada solemnemente para la ocasión. Así, Isaac diferencia de manera exacta qué función debía cumplir cada uno de los iconos y en qué ocasiones debían desempeñarla. En un manuscrito del siglo XII, que reúne en una obra las lecturas de las festividades del año eclesiástico, la imagen del frontispicio representa el modelo de una iglesia monacal como la que Isaac tenía en mente<sup>37</sup>. En esta vista exterior, sobre la entrada principal se halla representada en mosaico la Virgen, la patrona del monasterio. De este modo, conforme al sentido que le daba Isaac, la patrona se encuentra presente en su monasterio por medio de un icono mural con ubicación fija.

Las donaciones de imágenes desempeñaban un destacado papel en la conmemoración litúrgica de los donantes y eran más consistentes que los documentos en pergamino o papel, como también se observa en otros casos. Un ejemplo temprano de inusual pompa nos lo ofrece el funcionario estatal Pakourianos, de origen georgiano, a finales del siglo XI. Puso a disposición toda su fortuna para decorar el monasterio de la Madre de Dios de Petritsa, en la actual Bulgaria, «con toda la belleza y magnificencia que me permitían mis fuerzas y los tiempos»<sup>38</sup>. En este contexto, tenían especial relevancia los

<sup>34</sup> S. der Nersessian, «Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection», *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), p. 81; A. y A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, 1985, pp. 157 ss. [con bibliografía sobre los frescos]. Las imágenes sobre tabla (105 x 70,5 cm y 103,5 x 73,5 cm) en el catálogo del Museo Benaki, Atenas, 1976, pp. 34 ss., núms. 6, 7.

<sup>37</sup> Vaticano, Cod. graecus 1156, fol. 1r.

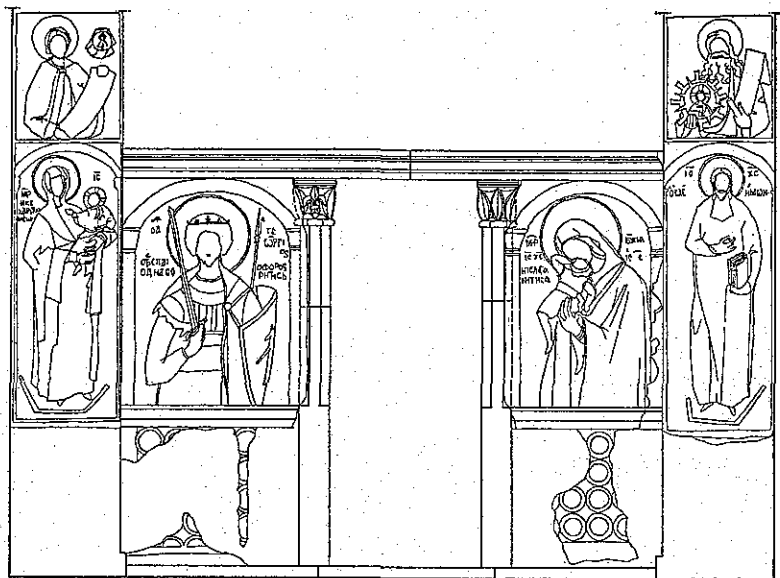
<sup>38</sup> Apéndice, texto 24.

<sup>34</sup> Apéndice, texto 25 C (8).

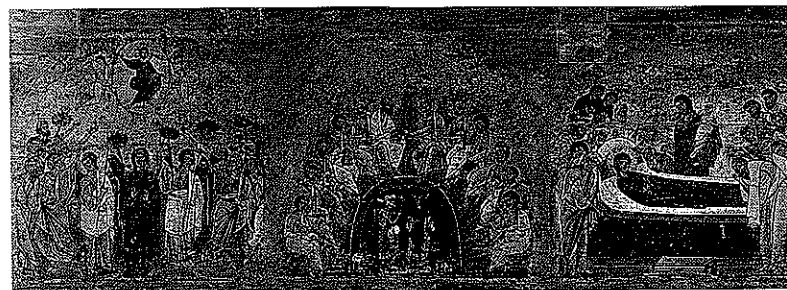
<sup>35</sup> Véase al respecto C. Walter, «Two Notes on the Deesis», *Revue des Études Byzantines* 26 (1968), pp. 311 ss., especialmente 318 s.

<sup>36</sup> Apéndice, texto 20 (37, 73, 81).





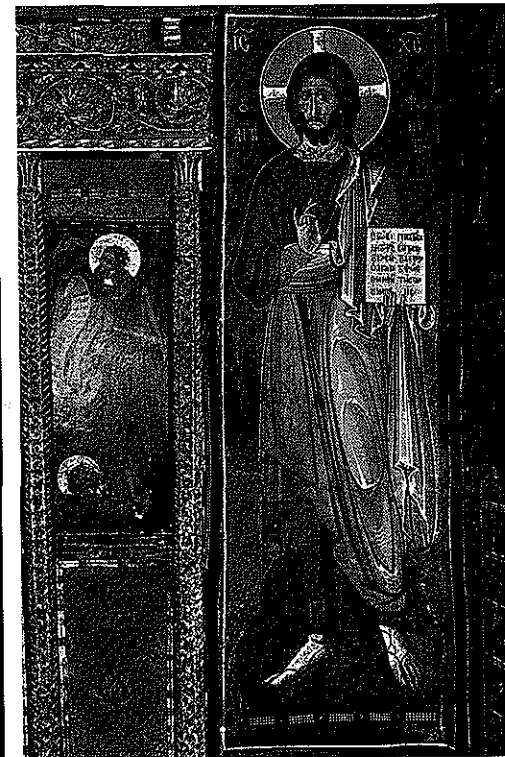
137. Staro Nagoričino (Macedonia), iglesia del monasterio. Iconostasio delante del altar (según G. Babić).



138. Monasterio del Sinaí. *Templon* con iconos de las fiestas de Cristo, ca. 1106.



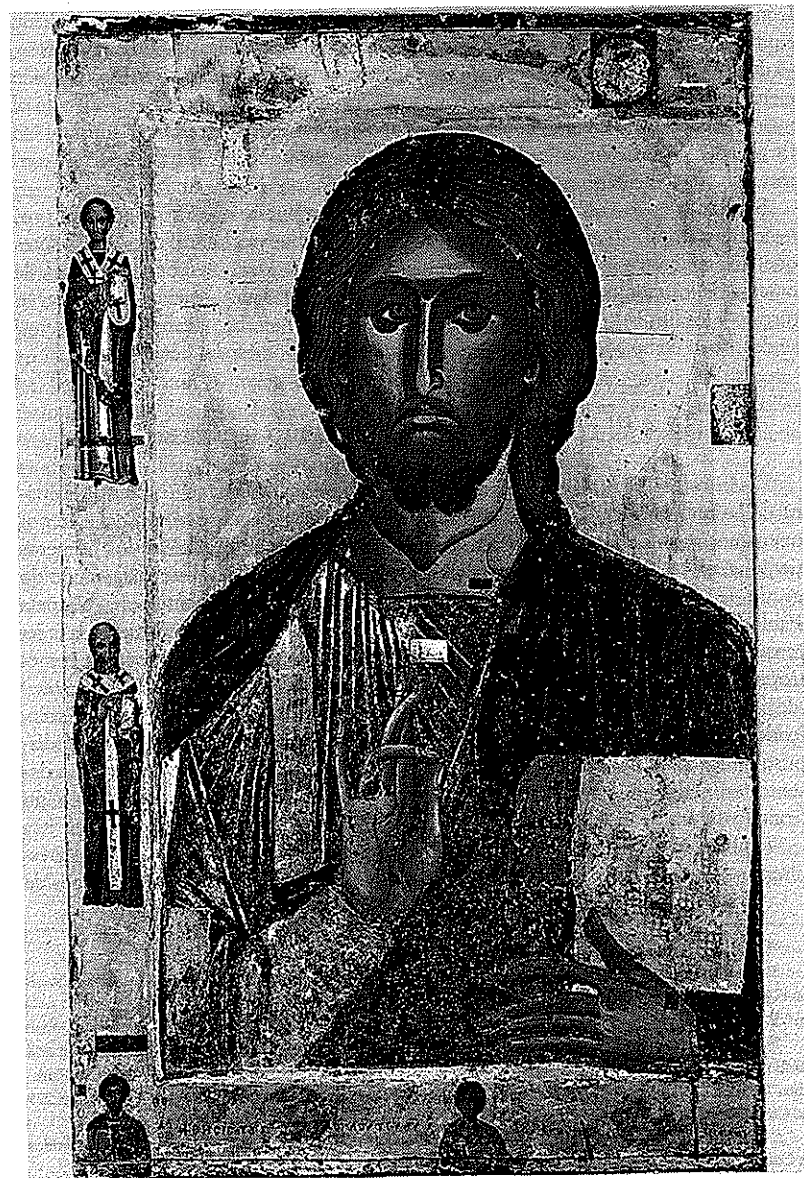
139. Monasterio de Araka (Chipre).  
Icono de la *Eleousa*, 1192.



140. Monasterio de Araka (Chipre).  
Icono de Cristo *Antiphonites*, 1192.



141. Monasterio de Araka (Chipre). Icono de la «Madre de Dios de Arakas», 1192.



142. Monasterio de Araka (Chipre). Icono del Pantocrátor, 1192.

iconos hechos en oro, plata, esmalte y piedras duras. Los iconos con una guarnición suntuosa también son diferenciados, como un grupo aparte, de los «no ornamentados», es decir, de las tablas sólo pintadas<sup>39</sup>. Sin embargo, en el boato de Pakourianos también ejerce su influencia una tradición georgiana<sup>40</sup>. Dado que el donante había elegido al mismo tiempo tres patronos como «guías y abogados», a saber, san Juan Bautista y san Jorge, además de la Virgen, patrona del monasterio, seguramente le habrá costado mucho trabajo «conciliar» a los tres patronos en sus distintos iconos titulares.

Si un monasterio no tenía un donante que hubiera puesto en él sus riquezas y protegiera el patrimonio monástico de posibles abusos, debían reclutarse nuevos donantes que hicieran costosos presentes al monasterio, convirtiéndose así en beneficiarios de la oración de los monjes. A este respecto, tenían especial relevancia los iconos, el ajuar litúrgico y los libros: en la regla del monasterio de la «Virgen Bienhechora» (*Euergetes*) se describen como ofrendas (*anathemata*) cuya enajenación estaba penada<sup>41</sup>.

## 12.4 El cerramiento del altar como iconostasio

Las historia de las imágenes situadas en los canceles arranca mucho antes de la época de la iconoclastia. No obstante, hasta los siglos medievales, período del que nos ocupamos aquí, no se desarrollarán normas fijas para el iconostasio. En los primeros tiempos, en su lugar encontramos iconos sueltos y, en ocasiones, una imagen con un grupo de intercesores. Con motivo de la nueva consagración de Santa Sofía, el poeta Pablo Silenciario describe unos canceles de plata en los que estaba representada la jerarquía celestial, probablemente en forma de medallones<sup>42</sup>. En otra iglesia de la metrópoli, en los canceles del presbiterio, que ya entonces recibían el nombre de *templon*, se veía a Cristo entre san Juan Bautista y el patrón de la iglesia, san Artemio, iconos ellos de gran tamaño<sup>43</sup>. En la iglesia de San Polieucto, en torno al 600 se dispuso en los canceles un friso de iconos en piedra, de los que no hace mucho se desenterraron algunos fragmentos: representan a la Virgen y los apóstoles en posición frontal y figura de medio cuerpo<sup>44</sup>.

También en Roma se convirtió en un hábito colocar iconos en los canceles del presbiterio, y el papa Adriano I (772-795) donó a San Pedro en dos ocasiones tres iconos de

<sup>39</sup> *Kekosmetoi y akosmetoi*: Apéndice, textos 25 C, D, F, así como texto 23, Inventario.

<sup>40</sup> Cfr. los trabajos de Amiranavili y Cubinasvili (cap. 10, notas 16, 17); *Katalog der mittelalterlichen Emails im Georgischen Staatlichen Museum der Schönen Künste*, Tiflis, 1984.

<sup>41</sup> Apéndice, texto 21 (63).

<sup>42</sup> Cfr. al respecto Th. F. Mathews (como en nota 2), pp. 96 ss.; S. Xydis, «The Chancel Barrier, Solea and Ambo of H. Sophia», *Art Bulletin* 29 (1947), pp. 1 ss.; D. Kreidl-Papadopoulos, «Bemerkungen zum justinianischen Templon der Sophienkirche in Konstantinopel», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 17 (1968), pp. 279 ss. Cfr. también nota 44.

<sup>43</sup> Apéndice, texto 5. Cfr. C. A. Mango, «On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios in Constantinople», *Zograph* 10 (1979), pp. 40 ss.

<sup>44</sup> L. Nees, «The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), pp. 15 ss. [con referencias bibliográficas].

gran tamaño guarnecidos en plata<sup>45</sup>. Si podemos fiarnos de una noticia de Beda, ya en 678 Benito Biscop llevó consigo de Roma imágenes pintadas sobre tabla, que después hizo ubicar a modo de maderamen (*tabulatum*) sobre el límite del presbiterio en la iglesia de su monasterio de Monkwearmouth, en el norte de Inglaterra<sup>46</sup>. En el relicario lúneo de san Cuthbert, estas figuras se repiten un poco más tarde en una forma que permite una comparación con las obras en piedra de Bizancio<sup>47</sup>. Los indicios con que contamos, esparcidos aquí y allá, son suficientes para documentar que la introducción de iconos en los canceles del presbiterio era una costumbre que se había extendido en fecha temprana.

Tras el período iconoclasta, esta costumbre se convirtió en regla y se desarrolló un sistema que dispuso las imágenes situadas en este lugar en un orden con sentido litúrgico. El cerramiento del presbiterio garantizó, con su estructura, la continuidad. Soportes de la altura de un hombre, realizados en piedra o metales preciosos, separaban, en la parte inferior, canceles bajos, mientras que, en la superior, sostenían un arquitrabe. Se trataba de un esquema sencillo. Sobre el epistilo podía disponerse un friso pintado de iconos, los espacios entre las columnas podían llenarse con tablas pintadas (iconos «de intercolumnio») y, en los dos pilares exteriores, pintarse, con figuras de cuerpo entero, los iconos para la *proskynesis*.

Los canceles del coro de la catedral de Torcello nos ofrecen la oportunidad de hacernos una idea de cómo era este esquema básico<sup>48</sup>. Las columnas y los plúteos, cuando no se han reutilizado de la antigua iglesia, proceden de la nueva construcción del siglo XI. Actualmente, el lugar del arquitrabe lo ocupa un largo friso de medias figuras bajo arquería, realizado en estilo gótico hacia 1400, pero este friso tuvo un antecesor. Los cerramientos del presbiterio con iconos eran más frecuentes en Occidente de lo que suele creerse. La limpia radical a la que se sometió a las iglesias después del Concilio de Trento hizo desaparecer prácticamente este tipo de instalaciones. En Venecia, dos tablas del Museo Correr proceden de un *templon* similar<sup>49</sup>. Originalmente estaban montadas como tablas individuales en un friso con figuras de los apóstoles y se articulaban mediante arcos inscritos que componían un doble marco. Una tabla del siglo XIII de Nocera Umbra, con una estructura análoga, tiene probablemente un origen semejante (véase cap. 2.3).

Sobre el pórtico oriental del baptisterio de Pisa, en torno a 1200 el escultor principal tomó como modelo un friso de iconos bizantino que pertenecía a un *templon* de

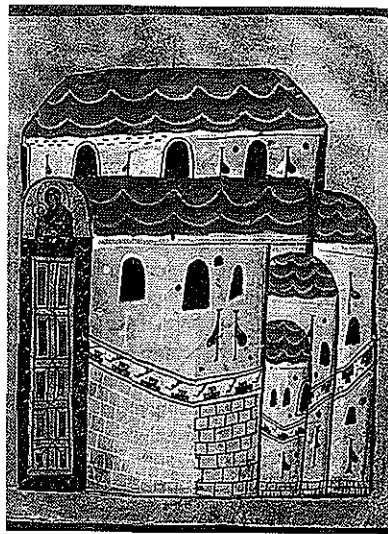
<sup>45</sup> Véase L. Duchesne (ed.), *Liber Pontificalis*, I, París, 1886 [1967], p. 503, donde se dice que el papa Adriano (772-795) donó seis *imagines* para el cerramiento del presbiterio, concretamente para su *rigae*. Estaban hechas de *laminis argenteis* y, entre ellas, tablas pintadas. Las tres primeras imágenes, delante, mostraban a Cristo (*vultus Salvatoris*) entre san Miguel y san Gabriel; las tres restantes, a la Madre de Dios entre los apóstoles Andrés y Juan. Cada grupo estaba fijado sobre un *regularis*.

<sup>46</sup> P. Meyvaert, «Beda and the Church Paintings at Wearmouth-Jarrow», *Anglo-Saxon England* 8 (1979), pp. 63 ss.

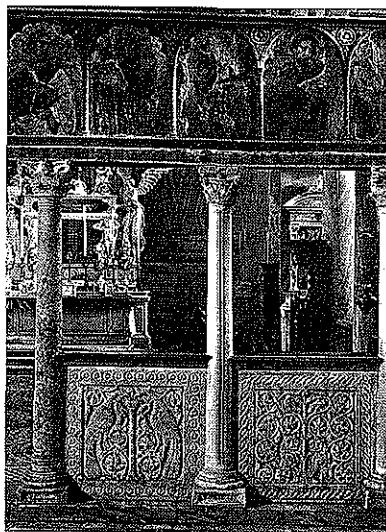
<sup>47</sup> Al respecto, cfr. nota 44.

<sup>48</sup> R. Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Venecia, 1984, pp. 30 s., ils. 28-31; *idem*, *Sculture paleocristiane e altomedievali di Torcello*, Treviso, 1976, núms. 73-77 [con reseñas bibliográficas].

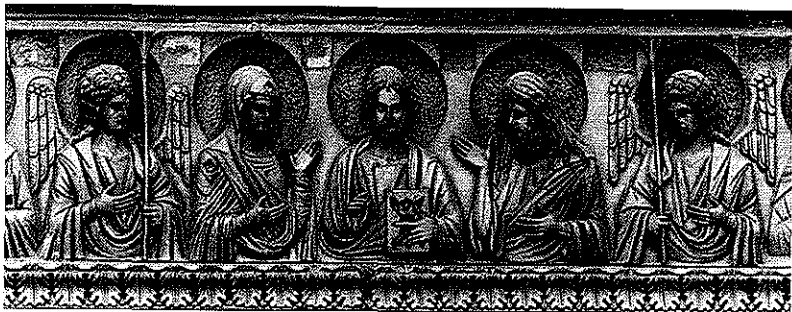
<sup>49</sup> G. Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, I, Venecia, 1957, pp. 156 s.; R. Pallucchini, *La pittura Veneziana del Trecento*, Venecia y Roma, 1964, il. 677; y, sobre todo, O. Demus, «Zum Werk eines venezianischen Malers auf dem Sinai», *Hutter* (1984), pp. 131 ss.



143. Museos Vaticanos. Cod. graecus 1156, fol. 8. Leccionario del siglo XII, frontispicio.



144. Torcello, catedral. Iconostasio con cancelos, siglos XI y XIV.



145. Pisa, baptisterio. Friso de iconos sobre el pórtico, ca. 1200.

Pisa desaparecido<sup>50</sup>. En una obra híbrida de enorme esfuerzo, el escultor trajo en piedra el estilo del prototipo, incluso en la técnica de metalistería con cartelas de esmalte para los nombres. Lógicamente también se respeta el tema, la intercesión llevada a cabo por santos y ángeles. Algo similar se observa también en el único friso de *templon* conservado íntegramente, que en su origen perteneció a una capilla del monasterio de Santa Catalina del Sinaí. La tabla mide casi 1,70 m y presenta las trece figuras de medio cuerpo de la gran intercesión, en la que también participan san Jorge y san Procopio<sup>51</sup>. Esgrafiados italianos dan testimonio de su utilización en círculos cruzados, y el estilo apunta a un pintor veneciano del siglo XIII. Como se ve, es posible integrar ejemplos procedentes de Occidente y obras de pintores occidentales en una historia del iconostasio bizantino.

Un documento del año 1202 describe con una claridad muy de agradecer cuál era el aspecto que tenía la estructura de uno de estos cerramientos con imágenes en Constantinopla<sup>52</sup>. La separación del presbiterio, según este documento, consistía en cuatro altos soportes de piedra verde y dos cancelos. Los soportes sostenían un arquitrabe de mármol (*kosmeton*) sobre el que se asentaba un maderamen sobredorado (*templon*), en el que probablemente había iconos.

Parece como si el iconostasio hubiera surgido añadiendo simplemente iconos pintados al antiguo cerramiento del presbiterio. Sin embargo, la evolución después de la fase iconoclasta también se hizo eco de otra tradición y fomentó cancelos realizados en materiales preciosos en los que las imágenes, de esmalte o repujadas en plata, constituían desde el principio una parte integral del conjunto. Obras de este tipo se documentan ya en el siglo IX en capillas del palacio imperial<sup>53</sup>, pero en estos casos era más importante el lujo del ornato que la posibilidad de honrar un icono, es decir, que estamos más bien ante valiosas piezas de mobiliario que ante un iconostasio propiamente dicho. En cancelos pequeños de capillas imperiales había también marfiles, si, con Kurt Weitzmann, aceptamos que los marfiles del tesoro de la catedral de Bamberg proceden de uno de estos dispositivos del siglo X<sup>54</sup>.

El aspecto que podían presentar estas instalaciones hechas de plata y esmalte hacia 900 podemos deducirlo a partir de una imitación en forma de cancel de mármol de-

<sup>50</sup> Cfr. al respecto G. Kopp-Schmidt, «Die Dekorationen des Ostportals am Pisaner Baptisterium», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 34 (1983), pp. 25 ss.

<sup>51</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., pp. 112 ss., pls. 117-124 [168,5 x 44 cm]; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., pp. 228 ss. con ils. [artistas venecianos, tercer cuarto del siglo XIII]; sobre todo el contexto, véase especialmente W. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», cit., pp. 143 ss., especialmente 158 s.

<sup>52</sup> Véase Apéndice, texto 25 E.

<sup>53</sup> M. Chatzidakis, voz «Ikonostas», cit., pp. 331 s. El *templon* de la Nea (véase p. 188) era de plata y piedras preciosas, al igual que el de la iglesia mariana del palacio. En el *templon* sobredorado de la iglesia del Salvador en el palacio, el emperador Basilio ordenó colocar iconos de esmalte en el siglo IX (cfr. también cap. 9, nota 5); A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., p. 6.

<sup>54</sup> K. Weitzmann, «Die byzantinischen Elfenbeine einer Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung», en *Festschrift für K. H. Usener*, Marburgo, 1967, pp. 11 ss.; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., p. 9.

senterrada no hace mucho en una iglesia fría (Sebaste, Asia Menor).<sup>55</sup> La inscripción del obispo donante ensalza el aspecto novedoso y el efecto que producían los materiales preciosos. En medallones planos con relleno de color, que recuerdan a esmaltes auténticos, hay veintiuna figuras con el tema de la gran intercesión. Incluso los soportes se aprovechan para proseguir el programa de figuras de santos. En su idea, este microcosmos reproduce el programa pictórico de una iglesia. Por lo demás, caracteriza los cancelos como mobiliario litúrgico, pero no los hace soporte de iconos.

De todos modos, parece que también entre los cerramientos de metal hubo con el tiempo complejas instalaciones en las que algunos elementos aislados alcanzaron el formato de verdaderos iconos. Constantinopla llegó incluso a exportar especialistas que erigieran en otros lugares cancelos monumentales de este tipo con imágenes. El cronista de Monte Cassino informa de la participación de maestros constantinopolitanos en el cerramiento de la iglesia abacial, en cuya consagración (1071) estaba representado todo lo que en Occidente tenía prestigio y nombre.<sup>56</sup> Seis columnas revestidas de plata, entre las que había cuatro cancelos, sostenían un arquivado de bronce del que colgaban cinco iconos a modo de escudos: eran iconos redondos (*teretes*) con guarnición de plata en torno a una tabla pintada «a la griega». Sobre una estructura de madera con representaciones policromas sobre fondo de oro había 13 iconos cuadrados de igual tamaño. La mayoría de ellos habían sido enmarcados en plata, luego sobredorada, por un monje constantinopolitano. En las fuentes bizantinas de la época también se habla de *templa* de plata con capiteles figurados.<sup>57</sup> En 1204 los venecianos se hicieron en Constantinopla con un botín de seis esmaltes de gran tamaño con representaciones de fiestas del Señor que habían sido robados de la parte superior de uno de estos cerramientos.<sup>58</sup> Si realmente procedían del monasterio del Pantocrátor, como afirmaba un prelado griego siglos después cuando los descubrió en la *Pala d'Oro* junto a la tumba de san Marcos, es algo que no se ha podido demostrar. Las medidas podrían apuntar en esa dirección, pero los cerramientos del monasterio del Pantocrátor eran de mármol, y no conocemos ningún otro ejemplo en el que se mezclen mármol y esmalte en una misma estructura.

En realidad, en todos estos ejemplos se refleja otra tradición en la que ornamento e imágenes se integraban en una síntesis y la suntuosidad del material aumentaba la pompa del espacio eclesiástico. Una estética, distinta de la estética del icono, regulaba el aspecto de estos cancelos, que deben entenderse como punto culminante de la de-

coración del interior. Sólo algunas obras de hechura extraordinaria dan testimonio del intento de convertir los cerramientos de este género en iconostasios, es decir, en lugar de exposición de iconos.

La contradicción latente entre los dos conceptos estéticos marcó también el aspecto del propio icono, cuando, como se decía entonces, «se decoraba» con valiosos materiales. La figura propiamente dicha sólo podía transmitir la impresión de una persona viva con la pintura en color. El costoso marco que se le daba era un adorno, un revestimiento añadido, que adquirió tal desarrollo que sólo dejó a la vista rostro y manos.<sup>59</sup> En el resplandor del oro y el esmalte, el icono adquiría otro aura, pero no pasó de ser un mero medio de intensificación y nunca sustituyó a la pintura en sí. Por esta razón, por ejemplo, podía añadirse a la *Nicopeia*, actualmente venerada en San Marcos, un nimbo de esmalte (véase cap. 10.4), los mismos que, por su elevado valor, se mencionan en inventarios de iconos de la época, con el concepto de *phengos* o resplandor.<sup>60</sup> A veces, esta ornamentación tiene el carácter de una ofrenda que se hacía al icono como si fuera una persona, del mismo modo que aún hoy, en ocasiones especiales, la estatua de san Pedro en Roma se viste solemnemente. Las coronaciones de iconos en Roma resultan igualmente comparables.<sup>61</sup> No hace falta recurrir a la mentalidad oriental para comprender este fenómeno. También demuestra que la Edad Media bizantina no siempre entendía la tabla figurada como unidad estética, sino, sobre todo, como lugar de aparición de la persona representada.

El iconostasio no requiere el lujo ornamental del que hemos hablado. En su verdadera función, no es más que un soporte de imágenes, una especie de marco arquitectónico en el que se muestran los iconos —o un escenario sobre el cual actúan—, pero que, en cualquier caso, siempre está supeditado a los iconos y no al revés. Al mismo tiempo, sigue siendo una barrera de acceso al presbiterio, en la que los iconos *permanentes* y los iconos *cambiantes* constituyen el «rostro» variable de dicho espacio. Por eso, en los siglos posteriores a la querrela iconoclasta ofrece un esquema básico sin apenas variaciones. Los que sí podían variar, y mucho, son los iconos individuales, incluso en su interacción litúrgica.

Una iglesia del año 1164 en Nerezi, al sur de Skopje en Macedonia, ofrece un buen ejemplo del esquema básico del iconostasio habitual de la época.<sup>62</sup> En ellas no se han conservado las tablas móviles, pero sí los elementos permanentes. Al margen de los propios cancelos, se trata de los iconos fijos o de *proskynese* situados en los dos pilares laterales, en los que dos grandes figuras de pie, de tamaño casi natural, aparecen

<sup>55</sup> N. Firatli, «Découverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie», *Cahiers Archéologiques* 19 (1969), pp. 151 ss.; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., p. 12.

<sup>56</sup> Véase la crónica de León de Ostia (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series latina*, cit., t. 173, pp. 756-758). Cfr. también O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlín, 1938, núm. 2274 ss. Cfr. también H. R. Hahnloser, «Magistra Latinitas und Peritia graeca», en *Festschrift Herbert von Einern*, Berlín, 1965, pp. 77 ss.

<sup>57</sup> Véase Apéndice, textos 23 (154), 25 A (10).

<sup>58</sup> H. R. Hahnloser, *La Pala d'Oro (Il Tesoro di S. Marco D)*, Venecia, 1965, láms. 42 ss.; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., pp. 2 ss. Las seis imágenes de las fiestas tienen las dimensiones de 30 x 30 cm. Véase también H. R. Hahnloser (como en nota 56), láms. 95-98 [para la comparación con los cancelos de Santa Maria in Valle Porclaneta en Rosciolo, que Hahnloser también relaciona con el desaparecido dispositivo de Monte Cassino].

<sup>59</sup> Al respecto, véase A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, cit., *passim*. Sobre los iconos ornamentados y sin ornamentar, con descripción detallada de las partes del revestimiento, véase Apéndice, textos 23 (Inventario núms. 1, 17-20), 24 (Inventario, núms. 1-4), 25 A (núms. 3-5, 9), 25 C (núms. 1-7, 27), 25 D (núms. 12-15, 107-109), 25 F (núms. 19-20). Sobre estas diferenciaciones, véase también J. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Viena, 1985.

<sup>60</sup> Véase Apéndice, texto 25 C (núms. 3, 5, 6, 7), 25 D (núms. 12, 13, 14, 107).

<sup>61</sup> M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, París, 1967.

<sup>62</sup> N. Okunev, en *Seminarium Kondakovianum* 3 (1929), pp. 5 ss.; G. Babic, «O živopisanom ukrasu oltarskich preglada [Sobre la decoración pictórica del templon]», cit., pp. 17 s., 43; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., pp. 14 s.



representadas o, mejor dicho, hacen su aparición, pues se muestran en un marco escultórico realizado en estuco y piedra que las destaca de todas las demás figuras. No se trata del simple marco de una imagen, sino de una arquería sobre columnas, que si se contempla junto con la figura, sugiere un baldaquino. Podemos suponer que estos baldaquinos (de los que aún se conservan algunos ejemplares en Georgia)<sup>63</sup> fueron en origen el lugar donde se exponían los iconos de *proskynesis* que iban cambiando, y que aquí se proyectan en el muro para realzar los iconos de *proskynesis* fijos.

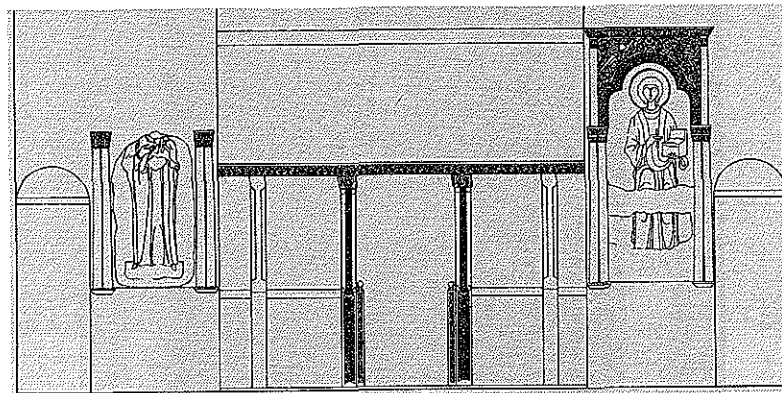
En nuestro caso, la peculiaridad de la elección de los iconos estriba en el hecho de que la iglesia estaba dedicada a un santo. Así pues, el diálogo iconográfico, posible siempre y cuando Cristo o María ejercieran el patronato, aquí se quedaba sin apoyo. Por tanto, había que poner cuidado en que al menos ese diálogo se sostuviera mediante la intercesión de María ante su hijo. El santo a su izquierda es Pantaleón, el gran médico de las almas, que, según la leyenda, fue bautizado por una voz del Cielo con ese nombre, que quiere decir «el que tiene compasión con todos»<sup>64</sup>. Esta cualidad lo hacía idóneo para la función primordial que se requería de él, es decir, la intercesión por la salvación del alma del donante y de la comunidad. En la imagen, el santo lleva en el brazo los utensilios del médico que había sido, rasgo que aumentaba la confianza en la continuidad de sus poderes milagrosos. El joven santo con el pelo rizado rubio rojizo cumple las exigencias de un retrato ideal masculino, del que ya hemos hablado anteriormente (véase cap. 11.2). Como en general toda la pintura del siglo XII avanzado, representa un tipo de persona viva y emotiva plasmada con un trazo sensible y muy movido, que traduce todo rasgo corporal en expresión anímica.

Los iconos fijos del monasterio de Araka en Chipre, como ya vimos, presentaban a la patrona de la iglesia, María, en diálogo con Cristo. El habitual diálogo entre dos iconos se ve intensificado en este caso por la petición escrita que María despliega ante su hijo. El rollo de texto confiere a la súplica la forma de un documento oficial, pero el texto no recoge el contenido de dicho documento, sino el tenor de la conversación que mantiene madre e hijo, que arranca con la pregunta referente al contenido de la súplica de la madre, a lo que María responde que ruega por la «salvación de los mortales».<sup>65</sup> Así pues, el rollo de texto es, a un tiempo, signo de la petición y soporte del diálogo protocolario, que adquiere el carácter de una acción legal formal.

Por lo demás, en el esquema básico de la intercesión, María se gira hacia un lado de la imagen con los brazos levantados, dirigiéndose hacia otro icono, el de Cristo. En esto sigue a un célebre modelo que tenía su residencia en la iglesia mariana del distrito de Chalkopratria en la capital: tomaba su nombre de la santa capilla (*Hagia Soros*) donde se guardaba la reliquia del cingulo de la Virgen<sup>66</sup>. Una fuente informa que en esta misma iglesia los iconoclastas habían destruido un icono de Cristo «el que responde» (*An-*



146. Nerezi (Macedonia). Pinturas murales del presbiterio de la iglesia de San Pantaleón, 1164.



147. Nerezi (Macedonia). Iglesia de San Pantaleón, dibujo (según G. Babic).

<sup>63</sup> Al respecto: G. N. Cubinasvili (como en cap. 10, nota 16), lámina.

<sup>64</sup> *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma, 1968, pp. 107 ss.

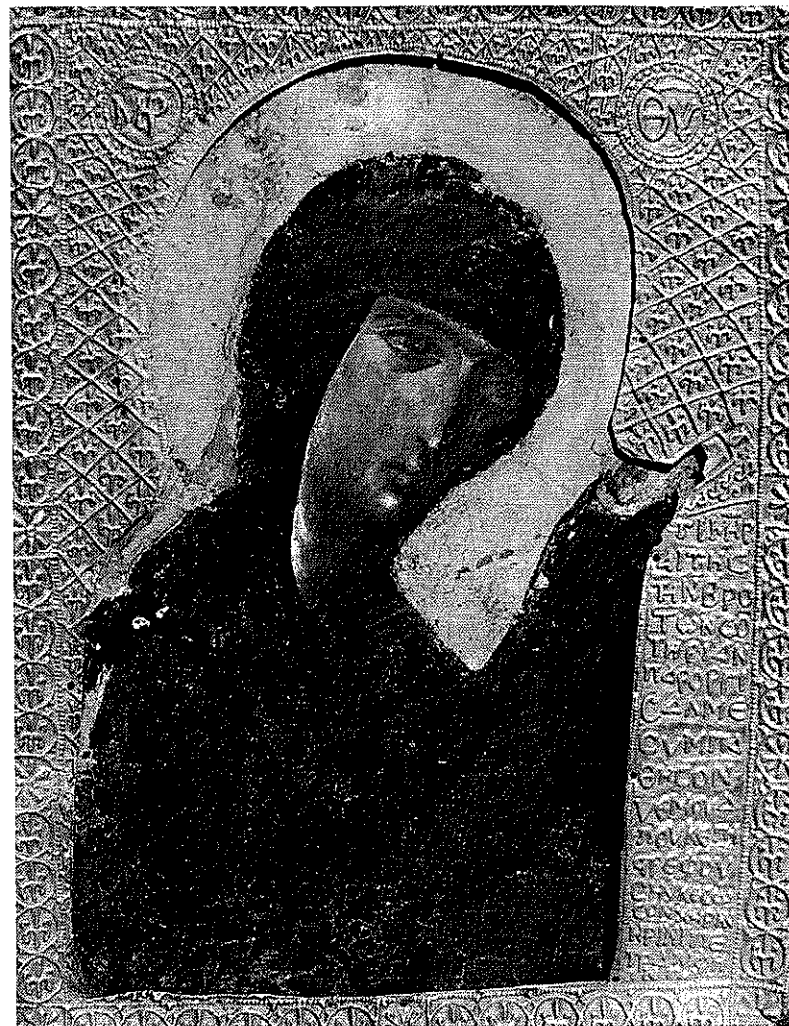
<sup>65</sup> El texto en S. Der Nersessian y C. Walter (como en notas 35 y 37). Otra versión del texto, en un icono de la colección del Sinaí, en G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, II, cit., pp. 160 s.

<sup>66</sup> Sobre la Hagiosoritissa, con detalle, véase C. Bertelli, «L'immagine del "Monasterium Tempuli" dopo il restauro», cit., pp. 82 ss.; M. Andaloro, *op. cit.*, pp. 85 ss.





148. Nerezi (Macedonia). Icono titular de San Pantaleón, 1164.



149. Spoleto, catedral. Icono de la Virgen con carta petitoria, ca. 1100.

*tiphonites*)<sup>67</sup>. Ésta es precisamente la advocación del icono de Cristo en el monasterio de Araka, al igual que, en el siglo XI, los iconos en mosaico de una iglesia mariana de Nicea, entretanto bombardeada<sup>68</sup>. Parece, pues, que el pintor chipriota utilizó conscientemente como modelo un famoso icono doble que, radicado en Constantinopla, está presente en todas las obras de corte similar y también se «cita» en una estauroteca que llegó a la capilla privada del papa como regalo del emperador bizantino<sup>69</sup>.

Todo indica que también la variante con la misiva petitoria tenía un arquetipo en la misma iglesia. O bien el antiguo icono de la Virgen se había modernizado, o bien había recibido una pareja en el que ahora se presentaba con la carta. Dos réplicas magníficas, realizadas hacia 1100 por pintores de la capital, reproducen este original más antiguo. La no muy frecuente técnica de la encáustica de una de ellas, actualmente en las colecciones del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, indujo a atribuirle una mayor antigüedad de la que realmente tiene. La otra se venera desde el siglo XIII en la catedral de Spoleto<sup>70</sup>. La variante con la carta, por tanto, no fue una invención del pintor chipriota sino una cita de un original, mientras que la advocación de *Eleousa* otorgada a la imagen subraya su nueva función en el iconostasio. En general, hay que partir de la idea de que el *tipo* y el *nombre* del icono mantenían entre sí una relación laxa y que cada uno remitía a su propio arquetipo.

Del iconostasio del monasterio de Araka también se han conservado los iconos titulares móviles, perdidos en Nerezi. Representan a la «Madre de Dios del Monasterio de Araka» y al Pantocrátor en figura de medio cuerpo. Dado que el diálogo entre imágenes ya estaba representado en los iconos fijos con figuras de cuerpo entero, estos otros iconos podían renunciar a él. Sólo en ocasiones contadas se trasladaba el tema de la intercesión a los iconos procesionales móviles. Éste es el caso, a finales del siglo XII, de la ermita de Neófito, igualmente en Chipre<sup>71</sup>. Pero este ejemplo también es destacable por otros motivos. La Virgen «misericordiosa» se vuelve aquí a Cristo, «amigo de los hombres» (*Philanthro-*

<sup>67</sup> Véase Apéndice, texto 9. Sobre el Antiphonites también: C. A. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, cit., pp. 142 ss., quien discute la confusión con el Cristo Chalkites.

<sup>68</sup> Th. Schmit, *Die Koimesiskirche von Nikaia*, Berlín y Leipzig, 1927, pp. 44 s., láms. 25, 27. La Virgen, con el niño en brazos, tiene la advocación de *Eleousa*.

<sup>69</sup> Sobre la estauroteca pintada del Sancta Sanctorum, véase H. Grisar (como en cap. 7, nota 13); cat. *Ornamenta Ecclesiae* (como en cap. 7, nota 12), III, núm. H 11.

<sup>70</sup> Sobre el icono del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (65 × 40,5 cm), cuyo origen Weitzmann data en el siglo VI/VII y Soteriou cree que se repintó en el siglo XIII, véase G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, II, cit., pp. 160 s.; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, cit., núm. B 4, lám. XLVII. El icono de Spoleto (una imagen sobre lienzo de 31 × 24 cm), ahora restaurado, se vinculó en el pasado a Barbarroja y se puso en relación con un donante italogriego, pero se ha demostrado el carácter legendario de estos datos. El icono está documentado históricamente desde ca. 1290: véase M. Bonfioli y E. Ermini, «Premesse ad un riesame critico dell' "icona" del duomo di Spoleto», en *Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, Spoleto, 1983, pp. 1 ss.; M. Bonfioli, en *Spoletium* 27 (1982), pp. 37 s.

<sup>71</sup> Véase el cat. *Byzantine Icons of Cyprus*, ed. A. Papageorgiöu, Atenas, Musco de Benaki, 1976, pp. 30 ss., núms. 4-5 [ambos iconos de 73 × 46 cm]. Sobre la ermita de Pafos y el iconostasio, C. A. Mango y J. W. Hawkins, en *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 122 ss.; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., p. 19; R. S. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, cit., pp. 215 ss.



150. Palos (Chipre), monasterio de Nephytos. Icono de la Virgen, siglo XII.



151. Palermo, Museo Nazionale. Fragmento de un friso de iconos, siglo XIII.



152. Monasterio del Sinaí. Icono privado que recoge un programa de pinturas murales. Detalle, siglo XI.



153. Staro Nagoričino (Macedonia). Iglesia del monasterio, pinturas murales, siglo XIV.



154. Monasterio del Sinaí. *Templon* con los iconos de las fiestas de Cristo, ca. 1200.

pos). Ésta era la advocación de un monasterio de la capital, vecino al de María «llena de Gracia» (*Kecharitomene*). La festividad del *Philanthropos*, un día después de la Asunción de la Virgen, es decir, el 16 de agosto, celebraba al Salvador que se muestra clemente con la ciudad y el imperio por la intercesión de su Madre<sup>72</sup>. Nuevamente, los nombres de los iconos invitan a hacer asociaciones que encauzaban las expectativas del observador en una determinada dirección. El diálogo de los iconos era presentado por interlocutores que siempre eran los mismos y, sin embargo, siempre desempeñaban un papel distinto.

Ninguno de los iconos titulares móviles, segunda pareja que se añadía a los iconos fijos no transportables (*proskyneseis*), nos ha llegado en su contexto original. No obstante, podemos suponer que se ubicaban en los huecos del iconostasio. En esos mismos espacios se encuentran, de hecho, en un conjunto del siglo XIV donde excepcionalmente se han fijado de manera permanente. Se trata de la iglesia de Staro Nagoricino, una fundación regia serbia, no lejos de Nerezi, en Macedonia<sup>73</sup>. Uno de los iconos del diástilo representa a san Jorge, el patrón de la iglesia, con la advocación de vencedor y salvador (*Tropaiophoros* y *Diasoritis*). Su pareja es la réplica del famoso icono mariano de Pelagonia, en el que la dulce madre se inclina sobre el niño, que patatea (véase cap. 13.6). Dos cortinas (*podea*), como las que adornaban los bastidores de los iconos móviles, están pintadas en los canceles de debajo. Los iconos fijos en los pilares colindantes ofrecen la habitual pareja de la intercesión. La Madre de Dios «llena de Gracia» (*Kecharitomene*) y Cristo «Misericordioso» (*Eleemon*), en el libro abierto pide que acudan a él los que están cansados y oprimidos (Mateo 11, 28), en realidad sólo están relacionados en la idea, sin mostrar el diálogo. Las «Santas Puertas» cierran el conjunto con el tema obligatorio de la Anunciación, entendida como puerta a la historia de la Salvación.

Por regla general, los iconos titulares representaban, como es lógico, al patrón de la iglesia. Si la patrona era María, solía tomarse la referencia de un determinado prototipo que por lo común tenía su residencia en una iglesia de la capital. A veces, sin embargo, se dedicaba una iglesia a la Santa Cruz o tenía una festividad como advocación. En estos casos, no era tan sencillo encontrar un icono adecuado, a menos que el tema fuera un acontecimiento bíblico. Pintar un icono de la cruz, que sólo es un signo, quedaba descartado; por eso para la iglesia de la Santa Cruz de Pelendri (Chipre), en torno a 1200, se eligió como tema la estación final del vía crucis<sup>74</sup>: Cristo se prepara para recibir el suplicio en la cruz, ya levantada (*Helkomenos*). Así podía acentuarse más la cruz de lo que permitía la crucifixión, pero dirigiendo la atención a Cristo, cuya realidad biográfica legitimaba la realidad posterior de la imagen. Pero para estos casos no había normas fijas. Así, en una iglesia de Monemvasia (Grecia), con la inusual

<sup>72</sup> J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, Roma, 1962, pp. 372 ss. A Cristo, que tuvo misericordia de la ciudad por la intercesión de su purísima Madre (por lo cual también se le llama *Polyeleos*), se le atribuye la salvación de Constantinopla frente al islam en el año 718. Con motivo de esta fiesta, una procesión iba a la iglesia mariana de «Jerusalén» junto a la Puerta Dorada.

<sup>73</sup> G. Babic, «O zivopisanom ukrasu oltarskich preglada», cit., pp. 27 s., 46, il. 7. Sobre la Virgen aparece Daniel con el texto Daniel 2, 34. Cfr. también K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., pp. 174 s.

<sup>74</sup> Cat. *Byzantine Icons of Cyprus*, ed. A. Papageorgiou, cit., núm. 9.

advocación del camino del Calvario (*Helkomenos*), una tabla de la Crucifixión del tamaño de una persona hacía las veces de icono titular en el siglo XIV<sup>75</sup>.

Del elemento del iconostasio del que menos se sabía, se encontraron numerosos ejemplares en tablas de los siglos XI y XII cuando se empezaron a clasificar los fondos de iconos del monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Se trata de los frisos de iconos del entablamiento o epistilo, de los que sólo se conocían unos pocos ejemplos en colecciones rusas y en el monte Athos<sup>76</sup>. Representaciones de las festividades vinculadas a Cristo y una especie de letanía iconográfica de santos permiten concluir con seguridad que la Gran Intercesión y el ciclo festivo del año constituían los temas principales de estos iconos.

En una pequeña tabla del siglo XI hallamos un resumen de aquello a lo que se daba más importancia en el iconostasio<sup>77</sup>. Doce fiestas, desde la Anunciación hasta el Tránsito de la Virgen, aparecen una detrás de otra en una secuencia biográfica como estenogramas de iconos individuales. Son introducidas por la Gran Intercesión con los doce apóstoles y dos ángeles ante el Pantocrátor entronizado. No debería llamarse, como se acostumbra, *deesis*, puesto que este concepto hace referencia más bien al observador y a su oración<sup>78</sup>. Quizás el concepto apropiado sea el de «Gran Ectenia» o «Letanía»<sup>79</sup>. Pero la idea es clara. Lo que expresa el grupo de santos reunidos en los muros de la iglesia a través de su totalidad, lo expresaba también el friso de los santos intercediendo ante el trono de Dios a través de la unidad visible de su acción. El ceremonial celestial se adecuaba magníficamente al largo friso de imágenes situado en la parte superior del iconostasio. Un grupo de iconos a modo de entablamiento del siglo XIII (fig. 4), también del Sinaí, hace coincidir la idea de la serie con un tema común con la idea de los iconos individuales (véase p. 319): la serie queda expresada por una misma orientación hacia el centro de todas las figuras; los iconos *individuales*, por la profundidad del campo en el que se sitúan.

Cuando sólo se disponía de un único epistilo, pero no se quería renunciar al tema de la Gran Intercesión, se reducía ésta a un grupo de tres figuras y se colocaba en el centro de un ciclo de las fiestas con escenas. Varios ejemplos del siglo XII presentan este modelo<sup>80</sup>. Una arquería sustentada sobre pequeñas columnas, a modo de siluetas sobre el fon-

do de oro, separa los iconos de las «fiestas del Señor» del grupo intercesor situado en el centro (fig. 154). Entre ellos se encuentran algunas obras maestras de la pintura sobre tabla. En algunos casos, los nimbos y los discos dorados situados en las enjutas, gracias a su estriado concéntrico, captan la luz como en un espejo. Los colores adquieren así un brillo esmaltado, como les sucede al ultramar y al oro, o se emplean con valor ambiental. Sorprendente es también la enorme variación en el detalle, a pesar de que la impresión del conjunto es muy uniforme, en un abanico que va desde el ciclo festivo de composición rigurosa de la época en torno a 1100 (fig. 138), cuyo estilo se repite en las figuras de los frescos de Asinou en Chipre (1106)<sup>81</sup>, al ciclo altamente dramático de hacia 1200 (fig. 154), en el que el color se acentúa creando efectos irreales y logrando fluidos acordes de bermellón, blanco y verde. Aunque los iconos individuales de la serie parecen al principio meras miniaturas, si se observan con más detalle son sorprendentemente nítidos, rasgo que los convierte en excelentes objetos para la empatía devota.

En las iglesias más grandes, o bien el friso de iconos del *templon* abarcaba los tres altares de la cabecera, englobando, por tanto, los «pequeños *templa*», como se los llama en el monasterio del Pantocrátor<sup>82</sup>, o bien se disponían en las entradas laterales del presbiterio temas propios como, por ejemplo, ciclos de santos, que eran aquí objeto de una veneración especial. Entre los ejemplares del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, pueden citarse aquí una vida de la Virgen y una historia de san Eustracio<sup>83</sup>. La vida de la Virgen es, en realidad, una secuencia completa de las fiestas marianas del año, quizás en un estilo narrativo análogo al de las homilias e himnos con que se celebraban estas fiestas (véase cap. 13). La historia de Eustracio se acerca mucho a los iconos biográficos de santos, de los que hablaremos más adelante, e implica la existencia de un icono-retrato del santo en el mismo contexto (véase cap. 12.5).

También en Occidente se introdujeron estos iconos de epistilo —o epistilos de iconos— en más casos de los que podrían sugerir los ejemplos conservados. De las obras de Venecia y Pisa ya hemos hablado anteriormente (véanse pp. 317, 319; figs. 144, 145). A ellas hay que añadir un ejemplo más del Museo de Palermo<sup>84</sup> (fig. 151). Se trata de dos tablas de un ciclo festivo ampliado con los temas de Lázaro, el llanto sobre Cristo muerto y el descenso a los infiernos, divididos en dos zonas, de lo que ofrecen ejemplos los «iconostasios en miniatura» de uso privado del monasterio de Santa Catalina del Sinaí<sup>85</sup>. En Venecia, los frisos de imágenes situados en la parte superior del *templon* evolucionaron durante el siglo XV hacia una estructura articulada en varias zonas con una serie de nichos tallados, siguiendo la técnica de los altares tipo ancona,

<sup>75</sup> Cat. *Ektthesis gia ta bekato chronika tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, exposición del centenario de la Sociedad Cristiano-Arqueológica, Atenas, 1985, núm. 8. El icono mide 168 x 140 cm.

<sup>76</sup> Al respecto, véanse los trabajos de M. Chatzidakis y V. Lazarev (como en nota 2); M. Chatzidakis, voz «iconostas», cit., pp. 337 ss.; K. Weitzmann, «Icon Programs of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries at Sinai», *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias* IV, 2 (1986), pp. 64 ss.

<sup>77</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., pls. 57-61; K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, cit., pp. 16 s., il. 42.

<sup>78</sup> Cfr. al respecto C. Walter (como en nota 35), pp. 318 s.

<sup>79</sup> Sobre el concepto, véase J. Mateos (como en nota 7), pp. 148 s. Sobre su uso, véase también Apéndice, texto 20 (75, 86).

<sup>80</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., pp. 100 ss., pls. 87-116; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., pp. XV s., pls. pp. 32-35; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., núms. 20, 24; A. Epstein, «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», cit., pp. 15 s.; K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, Princeton University Press, 1982, pp. 245 ss.

<sup>81</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, pls. 87-94; II, pp. 102 ss.; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., il. p. 32; K. Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai*, cit., pp. 245 ss. Cfr. también la comparación con los esmaltes de la Pala d'Oro en H. R. Hahnloser (como en nota 56), pls. 69-70.

<sup>82</sup> Apéndice, texto 20 (37 s.).

<sup>83</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, pls. 99-102, 103-111; II, pp. 107 ss., 109 ss.; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., núm. 20; *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, cit., pp. 245 ss.

<sup>84</sup> R. Delogu, *La Galleria Nazionale della Sicilia*, Palermo, 1962, p. 78, pls. 30-31. Las tablas («Anastasis», «Deposición» y «Resurrección de Lázaro») como Inv. 3 y 3bis en la Galería Nacional de Sicilia en Palermo. Las obras datan del siglo XIII.

<sup>85</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, I, cit., pls. 76-79.

como nos muestra una vista de San Antonio Abate en la obra de Carpaccio<sup>86</sup>. Esta técnica fue exportada a Oriente, donde el iconostasio inició un desarrollo que se halla ya fuera de los límites de nuestro tema.

### 12.5 La imagen de la Iglesia en los iconos- calendario y en los iconos biográficos

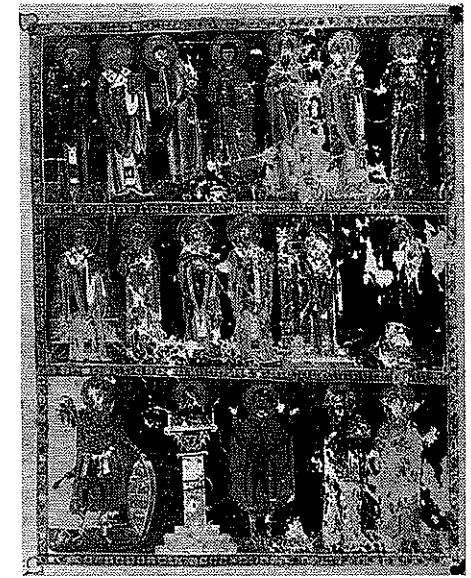
Gracias al descubrimiento de las colecciones del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, salió a la luz un curioso género de iconos litúrgicos que hasta entonces se desconocía. Estas obras ofrecen un catálogo de todos los santos que recibían culto en el transcurso del año eclesiástico, siguiendo el orden mensual y diario que les correspondía (fig. 159). Podrían denominarse *iconos mensuales*, pero a veces aparecen tres meses reunidos en una sola tabla y, en un caso, hasta medio año. Por eso es mejor hablar de *iconos- calendario*, pues reproducen el orden del calendario eclesiástico, que tiene fechas establecidas y que, en su aplastante mayoría, también fija la memoria de los santos. Muchas de las grandes «fiestas del Señor», por el contrario, dependen de la fecha cambiante del ciclo de la Pascua, es decir, quedan fuera de este orden inamovible. No hay nada que lleve un sello tan claro del pensamiento litúrgico como este monótono registro de figuras de santos estandarizadas, y, sin embargo, resulta incierta la función práctica de este género al servicio de la liturgia. Más que iconos propiamente dichos, parece incluir listas de iconos.

Muy diferente es el caso de los iconos *biográficos* de un santo (fig. 160), que vamos a estudiar en el mismo contexto y que rodean el icono-retrato por sus cuatro lados con escenas de su vida. Este género ya era conocido con anterioridad. Se le ha dado el nombre de «iconos de vidas». El marco narrativo reproduce la vida y los milagros, incluidos los obrados póstumamente, en una especie de alabanza biográfica de los logros y sufrimientos del santo. También podría hablarse de *iconos de lectura*, puesto que constituyen el equivalente visual de los textos de vidas de santos. Mientras que los iconos- calendario dicen poco de los distintos santos, los iconos biográficos transmiten todo sobre uno de ellos.

Estos dos géneros se corresponden con dos tipos de libros litúrgicos utilizados conjuntamente para conmemorar a los santos, aunque en su función son radicalmente distintos. Uno de ellos es un calendario festivo con el catálogo completo de todos los santos y el índice de los himnos y lecturas bíblicas prescritas para cada festividad. Un ejemplo de este género lo tenemos en un leccionario del Vaticano (fig. 155) que completa el calendario móvil con el calendario fijo de las festividades del santoral<sup>87</sup>. En el folio que reproducimos, en la columna de la izquierda se cita la memoria litúrgica (si-



155. Museos Vaticanos.  
Leccionario del siglo XII.

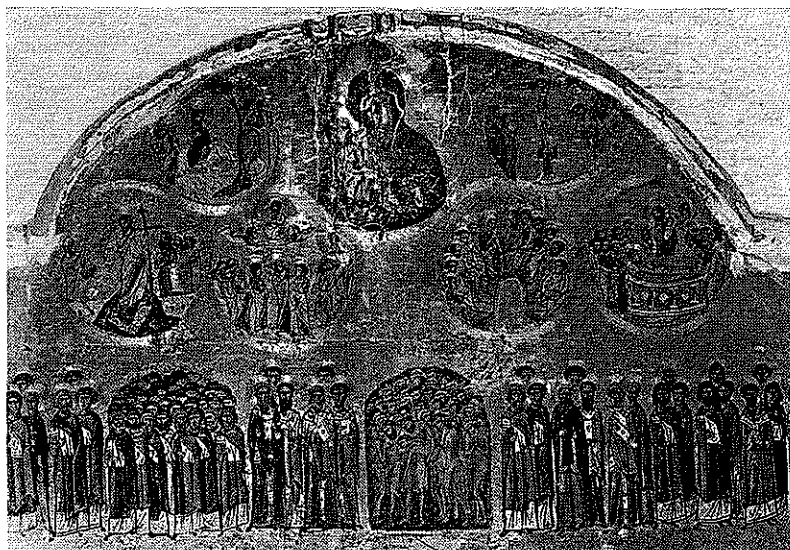


156. París, Bibliothèque nationale. Cod. graecus 580, folio inicial del menologio correspondiente a noviembre.

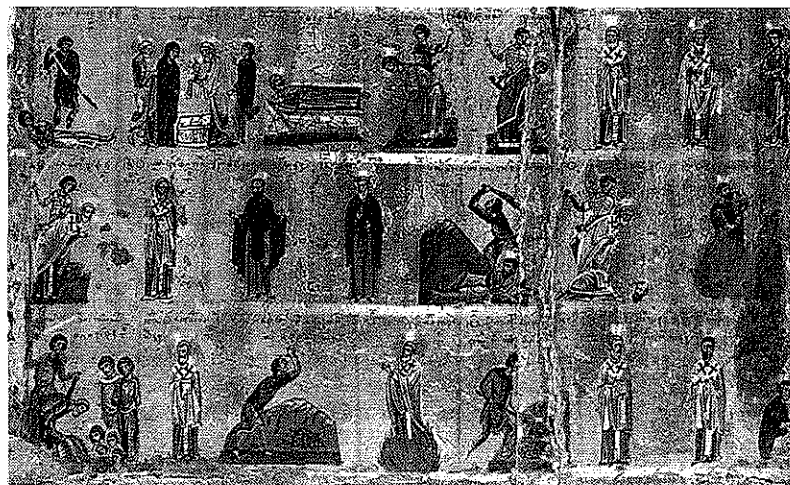
<sup>86</sup> Sobre la obra de Carpaccio en la Academia de Venecia y su tema, la visión de los mártires del monte Ararat llevando la cruz (1511) en la iglesia de San Antonio Abate, fundada en 1346, véase A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, t. II, Milán, 1972, pp. 312 ss.

<sup>87</sup> Cfr. nota 37a. Cfr. de manera especial K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, cit., pp. 12 s.





157. Monasterio del Sinaí. Díptico de un icono- calendario. Detalle, siglo XII.



158. Monasterio del Sinaí. Tabla correspondiente al mes de febrero de un icono- calendario cuatripartito, siglo XII.

*naxis*) del arcángel el 8 de noviembre y se ilustra la festividad con el estenograma de un icono de san Miguel, que obra el conocido milagro en su santuario de Chonae (véase cap. 13.5; fig. 166). El 9 de noviembre es el turno de los mártires Onesiforo y Porfirio, «el mismo día» también santa Eustolia, y el 10 (*i*) «nuestro bienaventurado padre Nilo», en esta ocasión con la lectura «del [Evangelio] según san Lucas». El dibujo sólo indica de manera esquemática el sexo y el rango, es decir, monje, obispo o seglar. Este compendio litúrgico se llamaba *sinaxar*, porque contiene la memoria eclesiástica de todos los santos en su *sinaxis*<sup>88</sup>.

El otro tipo de libro litúrgico reúne una selección de vidas detalladas de santos en volúmenes mensuales o quincenales, por eso se denomina *menologio* (libro del mes)<sup>89</sup>. Este libro de lecturas es selectivo ya sólo por el hecho de que no todos los santos poseían semejantes biografías. Solía leerse en el primer oficio de la mañana, en el refectorio durante la comida conjunta o también en privado. Las largas lecturas eran un complemento del libro- calendario (tipo 1), que no contenía estos textos. En una edición completa del año 1056, de la que actualmente se conservan cuatro tomos, cada uno de ellos, que comprende medio mes, tiene una imagen en el frontispicio muy parecida a un icono- calendario, pero que aquí hace las veces de «índice»<sup>90</sup>. Reproducimos aquí el frontispicio de «Los santos del segundo tomo del mes de noviembre», conservado en la Biblioteca Nacional de París (fig. 156). En el caso de ilustraciones más pormenorizadas, se añadían escenas al estenograma de figuras, y en ocasiones, cuando el libro se limitaba a la vida de un solo santo, se pintaban biografías completas<sup>91</sup>.

En ambos géneros se pone de manifiesto la tendencia a la compilación y la estandarización que, a partir del siglo X, no sólo caracteriza la vida eclesiástica de Bizancio. Por doquier se estructura la tradición para apropiarse nuevamente de ella y crear sobre su base una identidad clara. Las empresas enciclopédicas se convierten en una moda. Un emperador intenta reunir y unificar las ceremonias cortesanas vigentes. En la «Gran Iglesia» se fija el calendario festivo del año eclesiástico, conforme a las pretensiones de Bizancio de una Iglesia centralizada. Lo que se busca en el calendario a través del orden temporal, se busca en las vidas de santos a través del estilo narrativo, es decir, unidad y vinculación normativa. Se reúnen las historias de santos existentes y se «reescriben» en un texto más elegante y edificante; por eso a su nuevo editor se le

<sup>88</sup> H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 251 s.

<sup>89</sup> A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, Leipzig, 1937, ss.; P. Mijovic, *Menolog*, Belgrado, 1973. Cfr. también notas 90 y 91.

<sup>90</sup> I. Spatharakis, *op. cit.*, núm. 63 [Oxford, Cod. Barocci 230: Septiembre], 64 [Viena, Cod. Hist. Gr. 6: Octubre], 65 [París, Cod. Gr. 580: Noviembre], 67 [Sinaí, Cod. Gr. 512: Enero]. Nuestra il.: París, Cod. Gr. 580, fol. 2 v. Sobre los menologios ilustrados, además de P. Mijovic (como en nota 89), sobre todo N. Patterson Sevcenko, «An 11th Century Illustrated Edition of the Mataphrastian Menologion», *East European Quarterly* 13 (1979) pp. 423 ss. Cfr. también nota 91.

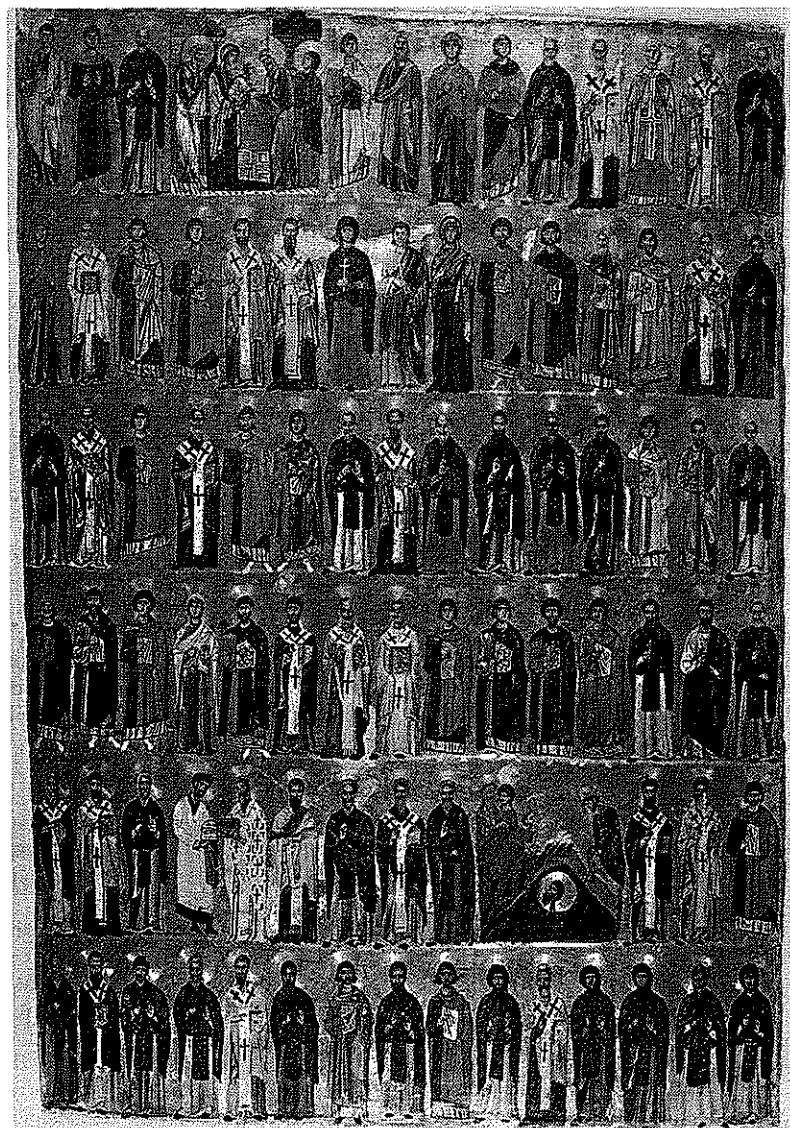
<sup>91</sup> H. Belting, en R. Naumann y H. Belting, *Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966, pp. 147 ss.; K. Weitzmann, «Illustrations to the Lives of the five Martyrs of Sebaste», *Dumbarton Oaks Papers* 33 (1979), pp. 97 ss. El testimonio más importante es una historia de san Eustracio, uno de los cinco mártires de Sebaste, actualmente en la Biblioteca Nacional de Turín.



denominó Simeón «Metafrasto»<sup>92</sup>. A partir de ahora, la Iglesia de Bizancio se presenta con un nuevo perfil unitario, y éste es precisamente el tema de los iconos-calendario, que expresan una totalidad ideal y unitaria, la de la Iglesia, en el ciclo recurrente del año. Las grandes iglesias no necesitaban iconos-calendario, pues ya tenían el repertorio necesario en pinturas murales y en algunos iconos con representación de festividades, que se «exponían» en las fechas correspondientes (véase cap. 12.3). Fuera del espacio eclesiástico y en las manos de monjes y seglares que podían permitírselo, sería bienvenido el microcosmos de todas estas fiestas y santos, dado que ponía a disposición de particulares el macrocosmos de los iconos propios de una iglesia.

Esta idea se expresa con enorme claridad en una tabla doble que resume todas las imágenes que el fiel podía encontrar<sup>93</sup>. En ella se reúnen, en una gran síntesis, no sólo los santos, casi siempre varios en un día, sino también las «fiestas del Señor» de fecha movable. En un inventario de 1143 se describe un icono similar como «las doce fiestas con los doce meses»<sup>94</sup>. La mera concordancia de las fiestas con el número de meses, además de con la cifra apostólica de doce, muestra la tendencia a proyectar una imagen ideal de la Iglesia. En el icono al que nos referimos, una de las tablas está dedicada a la primera parte del año eclesiástico, que comenzaba el primero de septiembre. La segunda tabla, reproducida en estas páginas (fig. 157), prosigue esta secuencia desde marzo hasta agosto. En la «fila» superior de los santos, llama la atención la imagen de grupo de los cuarenta santos de Sebaste (Armenia), que murieron congelados en un lago helado. Encima de los santos, las imágenes con las fiestas de la segunda mitad del año «giran» en torno a María, que, junto con el Pantocrátor, conforma el otro polo de este repertorio iconográfico. La asociación de las imágenes circulares con los planetas es una idea poética que también halla expresión literaria en el poema dedicatorio de un calendario georgiano (1030) procedente de Constantinopla<sup>95</sup>, en el que se exhorta al lector a admirar «el arte del pintor (*zographou eutechnian*) en la conmemoración festiva diaria de todo el año (*tas kathemeran mnemas beortas tou chronou pantos*)». El libro reproducía un cosmos en el que Cristo era el Sol; María, la Luna, y los «coros de todos los justos que en verdad complacieron al Señor, las estrellas brillantes a su alrededor».

Una excepción entre las obras de uso privado la constituye una serie de doce iconos mensuales que cuelgan de los pilares de la basílica de Santa Catalina del Sinaí, con un formato de 97 x 67 cm<sup>96</sup>. Al exponerse mensualmente, estaban al servicio de la liturgia del monasterio y, en sus estenogramas, cumplían el principio de que cada santo debía ser venerado en su imagen, al menos según la letra. En el reverso, las tablas presentan la Pa-



159. Monasterio del Sinaí. Tabla correspondiente al mes de febrero de un ciclo de iconos-calendario, siglo XII.

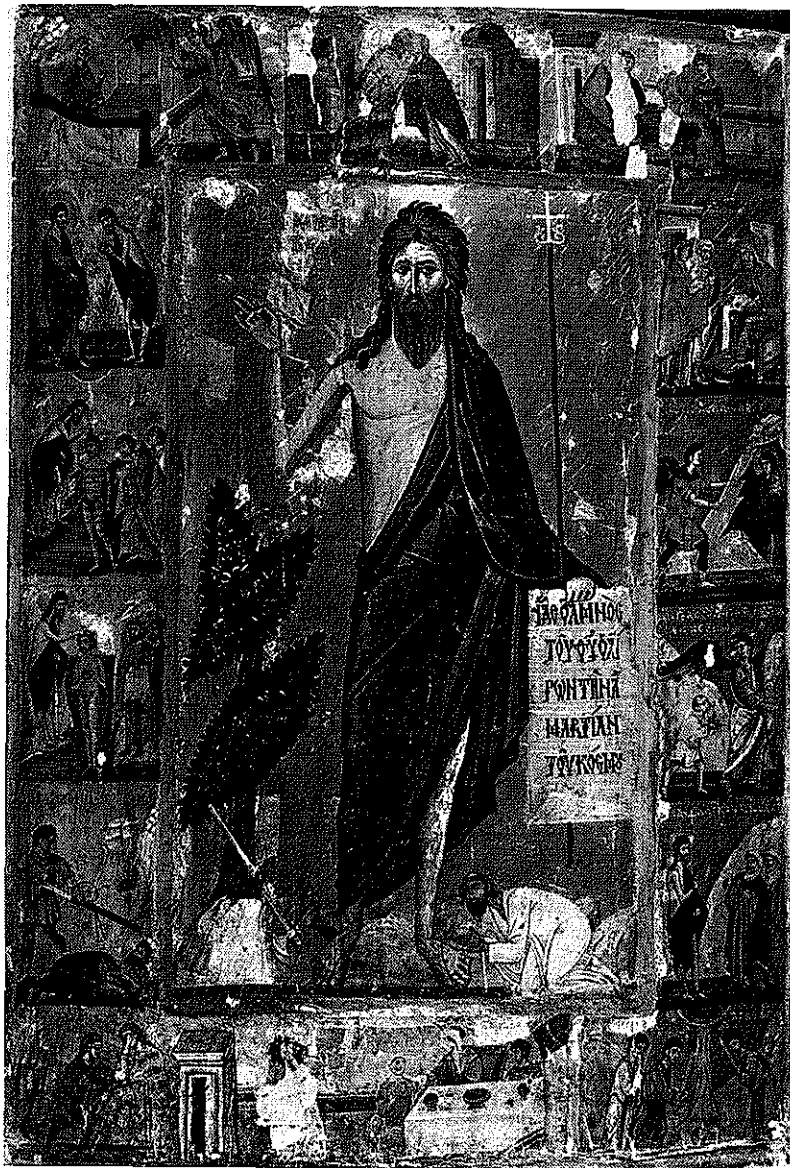
<sup>92</sup> H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 570 ss.

<sup>93</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, reprs. 131-135; II, pp. 119 ss.

<sup>94</sup> Véase Apéndice, texto 25 D (111).

<sup>95</sup> I. Sevčenko, en *Dumbarton Oaks Papers* (1962), p. 273, nota 97; P. Mijović, «Gruzińskie menologii s XI po XIV vek», *Zograph* 8 (1977), pp. 1/ ss. Se trata del manuscrito (Sion) A 468 de la Biblioteca Nacional de Tiflis.

<sup>96</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, ils. 126-130; II, pp. 117 ss. Cfr. también K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, cit., pp. 13 s., reprs. 21, 34; *idem*, «Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai», cit., pp. 107 ss.



160. Monasterio del Sinaí. Icono biográfico de san Juan Bautista, siglo XIII.

sión que se leía en Cuaresma y otros ciclos de la vida de Cristo conforme a su orden litúrgico, que se repetían tres veces. Se trataba, en conjunto, de tres iconos con cuatro componentes (*tetrápticos*), que podían utilizarse por ambos lados. En la cara frontal podía observarse el ciclo mensual, y en los reversos se repetía tres veces una especie de leccionario en imágenes. En estas páginas reproducimos el frente del icono correspondiente a febrero, en el que aparecen varios santos por día, como en el manuscrito citado, con tipos esquematizados (fig. 159). Sólo la fiesta de la Presentación de Cristo en el Templo, en la fila superior (2 de febrero), y la del hallazgo de la cabeza del Bautista, en la segunda fila por abajo (25 de febrero), interrumpen la monótona serie de figuras de santos.

Sin embargo, el cotejo del folio del libro con el icono-calendario pone claramente de manifiesto la diferencia existente entre el santoral completo (*sinaxar*) y el libro de lectura con historias pormenorizadas de santos (*menologio*), que no es otra sino la distinta extensión del catálogo de santos. Únicamente en el icono se realiza el principio del calendario eclesiástico. En el folio del libro, por el contrario, sólo se incluyen aquellos santos que están representados por sus historias. Frente al orden *temporal*, por un lado, se encuentra el orden de *lectura* del libro, que, por supuesto, también seguía el calendario. Sin embargo, sólo el icono expresa visualmente la idea de la Iglesia como una comunidad de *todos* los santos que «forman un cuerpo» con Cristo, convirtiéndose así, en el ámbito de la pintura sobre tabla, en el equivalente del programa pictórico completo de una iglesia. En el interior del templo, los santos están ordenados conforme a su rango, por lo demás, con una gran variedad tipológica, aunque en una enorme diversidad de tipos; y lo que aquí se expresa en la topografía de cada una de las partes del recinto, es decir, un orden jerárquico normativo, lo manifiesta el icono-calendario mediante la organización mensual y diaria del año eclesiástico.

Otra variante de los iconos-calendario permite observar el margen de maniobra que existía incluso en un género tan reglamentado como éste. Este icono «tetráptico» (55 x 45 cm) sólo está pintado por una cara<sup>97</sup>, y presenta tres meses en cada una de las tablas. Dos tablas añadidas representan el Juicio Final y los ciclos de milagros y la Pasión de las lecturas de Cuaresma, y se completan con la reproducción de cinco iconos marianos a los que ya nos hemos referido con anterioridad (véase cap. 4). En el reverso del icono-calendario, una dedicatoria de un pintor llamado Juan habla de la «falange cuatripartita de los celebrados mártires, que, junto con la muchedumbre de los profetas» y los santos, está pintada en esta obra. En estas páginas, reproducimos de este ejemplar la segunda tabla, cuyas tres filas inferiores corresponden al mes de febrero (fig. 158). Los santos aparecen representados con un esquema que sólo informa de su sexo, edad y rango, aunque en otros casos también se incluye una sumaria escena que los distingue con su martirio. Así se diferencia en dos grupos a los confesores y a los mártires, que confirmaron su fe con la muerte. La imagen global es más viva, pero los elementos no están menos estandarizados.

<sup>97</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, ils. 136-143; II, pp. 121 ss.; K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11<sup>th</sup> century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, cit., pp. 14 s., ils. 36-37; *idem*, *The Icon*, cit., núm. 17; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 50.

También en este caso lo que importa no es la narración, sino la imagen de grupo de la Iglesia. La identidad de la Iglesia bizantina se basa, por una parte, en la selección de los santos y, por otra, en la secuencia temporal del calendario. La presencia de los santos en la Iglesia se simboliza en la presencia de todos sus iconos en la tabla. Sólo es real el que dispone de una imagen. La representación y el nombre garantizan la identidad de cada uno de los santos a los que la Iglesia venera. El orden de la Iglesia celestial, que se refleja en el espejo de la liturgia terrenal, es asimismo un modelo ideal reclamado insistentemente para el Imperio Bizantino, que seguía entendiéndose a sí mismo como imperio universal. Lo que no podía anexionarse territorialmente (por ejemplo, Rusia), quedaba vinculado a la Iglesia bizantina. La época de la expansión eclesiástica es la época del surgimiento de los iconos-calendario, que no son sino un claro documento visual de la idea que tenía de sí misma esta Iglesia.

Así como los iconos-calendario reproducen el orden de la Iglesia, los iconos biográficos representan a uno de sus miembros en los hechos de su vida (fig. 160). En sus respectivas funciones, estos géneros son complementarios. En un caso, el santo es situado en el lugar que le corresponde en la comunidad; en el otro, aparece retratado como individuo o, mejor dicho, se prueba que el santo en cuestión ha cumplido perfectamente el ideal de su rango o un ideal ético. En ambos casos se respetan las normas establecidas por el concepto eclesiástico. La Iglesia, en su perfección celestial, prometía la existencia absoluta hacia la que se encaminaba la sociedad en su historia terrena. Por eso gozaban de tanto prestigio los iconos. Hacían presentes a los santos en la sociedad terrenal, pero en el icono, que reproduce más que cualquier otra forma de realidad perceptible un arquetipo sobrenatural, un ideal que podía ser contemplado en la tierra en la realidad venida a menos de su imagen.

Los iconos biográficos se han ampliado con la biografía pintada, pero, por lo demás, forman parte del género del retrato de santos que ya existía desde hacía mucho tiempo. En los siglos posteriores a la iconoclastia, su estatus experimentó un cambio, como puede estudiarse en la pintura mural, que en su mayor parte se compone de estos retratos ideales (véase cap. 2.5). Cada uno de los santos viene definido como tipo de un grupo (obispo, monje, virgen) que, junto con los demás grupos, conforman la comunidad de la Iglesia. Además de los ideales del eclesiástico —el predicador inspirado o el penitente que se niega a sí mismo—, sólo hay lugar para el ideal cortesano: el joven héroe como elegante oficial —por motivo de su valentía en el martirio o como «atleta de Cristo»<sup>98</sup>—. Como se observa, se trata al fin y al cabo de ideales sociales trasladados a posiciones inamovibles en el Cielo. Por eso se imaginaba el Cielo como síntesis de Iglesia y corte, que convivían en la tierra. Todas los demás grupos sociales no tenían ningún derecho de existencia en este Estado ideal y, por consiguiente, tampoco ningún santo, lo cual hubiera exigido otro tipo de icono.

Los iconos de santos se hallan estrechamente ligados a definiciones que alcanzan carácter canónico en esta época. Una definición oficial, eclesiástica, del santo, al servicio de un ideal ético y de los intereses de la Iglesia y la corte, convive con

<sup>98</sup> Véase Apéndice, texto 24 (33).

una definición privada que articula la esperanza de salvación depositada en el «obrador de milagros» o taumaturgo. El santo tiene, como intercesor, un puesto de confianza en el Cielo y, como doctor sanador, poderes milagrosos en la tierra. Antiguas y nuevas características que se reconocían en él, ideas teológicas y populares, constituyen en la Edad Media una unidad, aunque procedan de distintas épocas. El ala radical de los iconoclastas no sólo era detractor de las reliquias, sino también enemigo de cualquier culto a los santos, al ver en él el peligro de caer en el materialismo religioso. Por ello es lógico que los ciclos biográficos de santos desempeñaran una función tan importante inmediatamente después de la querrela iconoclasta, sobre todo en las iglesias palatinas. Para legitimar este proceso se alude a la necesidad de contemplar biografías ejemplares en imágenes para poder actuar siguiendo su modelo<sup>99</sup>.

Los iconos biográficos, sobre los cuales se sabe poco antes del siglo XII, remiten, por un lado, a la forma textual de las historias de santos, tipificadas hacia el año 1000 en la edición completa. Por otro, también están vinculados con los ciclos iconográficos de santos que decoraban las iglesias, aunque durante mucho tiempo estuvieron apartados en capillas y atrios<sup>100</sup>; parece que también allí se leían sus historias. Cuando existía un sepulcro, también podía aleccionarse a los peregrinos con la biografía del santo, al margen de la liturgia.

Los ciclos de santos no se limitaban a las pinturas murales, sino que también ocupaban un lugar en el *templon* como friso de iconos, sobre todo en altares secundarios y en capillas. Muchas de estas capillas no tenían altar propio, pero reproducían a pequeña escala el modelo del gran recinto eclesiástico. En 1077 tenemos noticias de uno de estos *templa* en el monasterio constantinopolitano de Cristo «en su Suma Misericordia»<sup>101</sup>; como en los frisos de iconos con representaciones de las fiestas de Jesús, en el centro estaban las tres figuras de la Deesis y, a ambos lados, la «narración de la vida (*diegesis*) del venerable y santo precursor» Juan Bautista. Un *templon* conservado de este tipo fue concluido hacia el año 1100 por un pintor chipriota<sup>102</sup>. Probablemente adornaba la capilla de los cinco mártires de Sebaste en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, puesto que narra la vida de san Eustracio, que era uno de ellos. Por una feliz casualidad, se conserva del mismo santo un manuscrito ricamente iluminado que narra su vida de principio a fin<sup>103</sup>. En el *templon* se muestran, en primer plano, curaciones milagrosas en el centro cultural de Sebaste.

Los iconos biográficos aúnan el retrato y la historia de una manera que deberíamos calificar como híbrida, a pesar de los paralelismos con las imágenes de culto antiguas

<sup>99</sup> Véase cap. 9, notas 4, 5.

<sup>100</sup> Al respecto, cfr. sobre todo H. Belting (como en nota 91), pp. 143 ss.; G. Babic (como en cap. 10, nota 22), *passim*; N. P. Sevcenko (como en nota 90); K. Weitzmann, «Icon Programs of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries at Sinai», cit., pp. 94 ss.

<sup>101</sup> Véase Apéndice, texto 25 A (8).

<sup>102</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, pls. 103-111; II, pp. 109 ss.; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., núm. 20; *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, cit., pp. 250 s. Cfr. también K. Weitzmann (como en nota 91).

<sup>103</sup> Al respecto, véase la bibliografía en nota 91.



161. Monasterio del Sinaí.  
Icono de Moisés, ca. 1200



162. Monasterio del Sinaí.  
Icono privado de Moisés, siglo XIII.

de Mitra y Hércules<sup>104</sup>, si no fuera porque confirma una tendencia ya conocida: la tendencia a la compilación y la estandarización. Mientras que el retrato ayudaba a imaginar al santo como persona, la breve biografía que lo acompañaba ayudaba a hacerse una idea de su vida y sus milagros. Ante estos iconos había que adoptar una actitud contemplativa que debía completarse con una actitud de lectura. Por eso antes hablábamos de «iconos de lectura». Las pequeñas escenas estenográficas son sólo una ayuda para la memoria, pues presuponen el conocimiento de los textos que se leían en voz alta. El elemento narrativo, que, a excepción de este caso, no es característico del icono, comenta el retrato físico con el retrato «interior» de las virtudes. La posición privilegiada de un santo se podía explicar a partir de las circunstancias milagrosas de su vida. En ocasiones, las escenas no estaban pintadas en la tabla, sino que se encontraban en su valioso marco de plata, como en un icono perdido de San Pantaleón en Constantinopla<sup>105</sup>.

Del género del que hablamos se conservan más de veinte iconos de san Nicolás de Mira<sup>106</sup>. La serie arranca en el siglo XI con un icono cuyas escenas se situaban en las tablas laterales: en consecuencia, se trataba de un tríptico<sup>107</sup>. Una tabla del siglo XIII presenta al santo como alto mandatario de la Iglesia o «hierarca», con mirada severa y la frente de anciano pensador<sup>108</sup> (fig. 6). La cabeza y la mano, en tanto que signo de la persona viva, presentan una configuración más plástica que la vestidura episcopal y el libro de los evangelios. El gesto implica al mismo tiempo enseñanza y bendición. Las dos pequeñas figuras de medio cuerpo de Cristo y la Virgen lo invisten con el evangelio y el palio, insignias de su magisterio y de su poder sacramental. Así es como el icono se convierte en modelo de imagen de la autoridad eclesiástica. Algo similar puede afirmarse de una tabla de Gregorio Taumaturgo conservada en San Petersburgo, de dimensiones muy similares (81 x 53 cm), aunque carece de las escenas biográficas circundantes<sup>109</sup>. La obra que estamos analizando consta de dieciséis escenas, que comienzan arriba a la izquierda con el nacimiento y concluyen abajo a la derecha con la sepultura. Desde el controvertido traslado de las reliquias a Apulia, que tuvo lugar bajo los normanos, en Occidente se conoció a san Gregorio como el santo de Bari, aunque no se ocultaba su origen oriental<sup>110</sup>. En el siglo XIII, un pintor de Apulia «tradujo» un prototipo griego a las circunstancias de Bari<sup>111</sup>. Por eso el traslado de las reliquias pone punto final a las escenas.

<sup>104</sup> Cfr. N. P. Sevchenko, *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, Turín, 1983, p. 163.

<sup>105</sup> Cfr. Apéndice, texto 25 A (9).

<sup>106</sup> N. P. Sevchenko (como en nota 104), pp. 162 ss.

<sup>107</sup> *Idem*, pp. 162 f.

<sup>108</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, il. 165; II, pp. 144 ss.; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 67.

<sup>109</sup> K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 56; A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrado, 1977, p. 371, ils. 225-226.

<sup>110</sup> Ch. Jones, *St. Nicholas of Myra, Bari and Manhattan*, Chicago y Londres, 1978; N. P. Sevchenko (como en nota 104); P. Belli d'Elia, *La Basilica di S. Nicola a Bari*, Galatina, 1985.

<sup>111</sup> P. Belli d'Elia, *Bari. Pinacoteca provinciale (Musei d'Italia)*, Bologna, 1972, pp. 4 s., núm. 9 (128,5 x 83,5 cm); *idem*, en *Rivista «Terra di Bari»* V, 6 (1972), pp. 8-13; V. Pace, «Italy and the Holy Land: The Case of Apulia», *Folda* (1982), pp. 245 ss. Cfr. también el icono biográfico de santa Margarita en Bari.

En las colecciones del Sinaí, el género está representado con ejemplos de san Jorge y dos iconos casi de igual tamaño de santa Catalina (véase cap. 18.2; fig. 227) y san Juan Bautista<sup>112</sup> (fig. 160). La tabla del Bautista (70 x 49 cm) parece reproducir un modelo del siglo XII. La escueta elegancia de la figura principal evita todas las posteriores extravagancias fruto del capricho. Las catorce escenas concluyen con las circunstancias de su muerte (la historia de Salomé) y el hallazgo de su cabeza, motivo al que se dedicaba una festividad en febrero. El santo, vestido con un simple manto, es presentado al observador desde una doble perspectiva, que obedece a la función también doble que desempeña el santo en la comunidad eclesiástica. Por un lado, con su pelo largo y el cuerpo demacrado, encarna al penitente y ermitaño del desierto, y, por otro, al gran predicador, puesto que el hacha que aparece a su lado junto a las raíces del árbol, repite la célebre metáfora de sus predicaciones (Lc 3, 9). Pero, por encima de todo, san Juan Bautista es el precursor de Cristo. El texto escrito contiene el testimonio del «Cordero de Dios» (san Juan 1, 29), y la mano derecha señala de hecho a Cristo en una escena en la que ambos se encuentran. El donante, un monje, aparece representado a los pies del santo. También el icono de san Jorge era una donación privada: el monje Juan se incluyó en la inscripción con el mismo término (*ketisanta*) que solía utilizarse en las fundaciones eclesiásticas<sup>113</sup>.

En comparación con una tabla temprana (véase cap. 7.6; fig. 85), el icono del Bautista pone de manifiesto la enorme ampliación de contenidos que experimentó la pintura de iconos bajo la dirección de la Iglesia. El esquema iconográfico, que puede parecer lacónico, revela una gran riqueza oculta de argumentos y asociaciones. Su retórica se nutre de las leyendas y las alabanzas poéticas de los panegíricos, también cultivados por literatos como Miguel Psellos. El efecto que produce el icono biográfico es, en consecuencia, bastante textual, especialmente en esa doble posibilidad que ofrece de lectura y contemplación; y al igual que los textos en que se basaba, estaba al servicio de los conceptos normativos de una doctrina eclesiástica. Lo que los iconos-caldario expresan mediante el orden litúrgico, lo expresan los iconos biográficos mediante el retrato de tipos funcionales. Los primeros articulan la Iglesia como una sociedad jerarquizada en el Cielo; los segundos la presentan en modelos individuales a imitar. Ambos géneros, pues, comparten una rasgo didáctico, que, por lo demás, simplemente secunda la función primera del icono como objeto de veneración.

En un breve epílogo, vamos a mencionar algunos iconos extraordinarios que también pueden parecer de naturaleza biográfica, pero que en realidad tienen un carácter bien distinto. Se apartan del género porque no presentan un marco narrativo, sino que incluyen o parecen incluir lo biográfico en la figura principal. En primer lugar se citan dos tablas monumentales del mismo formato (130 x 70 cm), «firmadas» ambas por el mismo pintor, Esteban, que representan respectivamente a Moisés recibiendo las tablas de la ley y al profeta Elías alimentado por un cuervo en el desierto<sup>114</sup>. Estas obras res-

plandecen en el estilo de aquella fase seductora en la que se disuelve el linearismo del siglo XII y las figuras recobran una corporalidad acentuada patéticamente. El soplo de un gran movimiento atraviesa la figura de Moisés, mientras que la de Elías presenta un contrapuesto elástico que subraya el poderoso carácter estatuario. El aire clásico del ropaje se acompaña de una fina sensibilidad para la percepción sensible de las superficies. Los rostros se han refinado psicológicamente. Es evidente que aquí se abren compuertas cerradas durante largo tiempo, y la magia de la forma natural, que por entonces también volvía a permitirse en Occidente, pone en tela de juicio el sistema ordenado de una sintaxis formal que simbolizaba algo más que las meras formas pintadas.

Lo que nos interesa aquí de estas tablas es el criterio narrativo, que parece ser el biográfico. El joven Moisés recibe en sus manos cubiertas las tablas de Aquel al que no puede ver y, en consecuencia, contempla sólo las tablas que le da la mano del Invisible. Al mismo tiempo, sin embargo, casi toca con un pie la zarza ardiente que, sin embargo, no quema, desde la que la voz de Dios le pide que se desate las sandalias. Según la creencia de la época, estas dos manifestaciones de Dios (teofanías), separadas en el tiempo, tuvieron lugar en un mismo sitio. En el monasterio de Santa Catalina del Sinaí todavía hoy se muestra el lugar de la zarza, y la montaña sobre el monasterio se identifica como la montaña de Moisés. El icono, pues, al igual que el de Elías, en realidad designa un «lugar santo» (*locus sanctus*), el lugar en que Dios se apareció<sup>115</sup>. Fue donado para la capilla en la montaña por una alta personalidad llamada Manuel, que en la inscripción ruega por su alma. El pintor Esteban, un caso único, escribió en las dos tablas una oración en griego y en árabe que presupone su orgullo por la calidad de la pintura. Quizás vivió en Constantinopla, pero no quiso dejar pasar la oportunidad de tener una inscripción votiva eterna en un lugar de culto conocido universalmente. En la tabla de Moisés ruega al que «ve a Dios» (*Theoptes*), cuyo «tipo él ha pintado», su intercesión para la «remisión de los pecados».

Cuando una de estas obras monumentales era el icono titular de un lugar santo, su tema se repetía en imágenes votivas y en ofrendas que los donantes particulares dedicaban al mismo lugar para la salvación de su alma. Una pequeña table (27 x 18 cm; fig. 162) presenta incluso la figura de un donante monacal<sup>116</sup> que se arrodilla en el suelo ante la figura del profeta. También en este caso aparecen las dos teofanías, la de la montaña y la de la zarza, unidas en la imagen. El paisaje ocupa la mayor parte de la composición, algo común sólo en la iluminación de manuscritos. Pero falta ese soplo y también esa estatura casi sobrehumana del profeta que caracterizan al icono titular. La razón quizás sea la diferencia de funciones, que esta colección única pone claramente a la vista: la antigua imagen templaria, ahora icono titular del lugar santo, se encuentra junto a exvotos privados que repetían a pequeña escala el tema del lugar y del icono titular.

s.; *idem*, «Byzantium and the West around the Year 1200», en K. Hoffmann (ed.), *The Year 1200*, Nueva York, 1975, pp. 53 ss.; *idem*, «Icon Programs of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries at Sinaí», cit., p. 102.

<sup>115</sup> K. Weitzmann, «Loca sancta and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), pp. 31 ss.

<sup>116</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones te's Mone'sr Sina* [Iconos del Monasterio del Sinaí], cit., I, repr. 161; II, p. 141.

<sup>112</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, pls. 166, 168; II, pp. 147 s., 152 s.

<sup>113</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, II, cit., p. 150.

<sup>114</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, pls. 74, 75; II, pp. 88 s.; K. Weitzmann, *The Icon*, núm. 29; *idem*, «The Classical in Byzantine Art», en *Byzantine Art - An European Art. Lectures*, Atenas, 1966, pp. 172



## «PINTURA ANIMADA.» POESÍA Y RETÓRICA EN LOS «NUEVOS ICONOS» DE LOS SIGLOS XI Y XII

A partir del siglo XI, aparece un gran número de imágenes nuevas que modifican la fisonomía del icono. Estas obras incorporan elementos narrativos y muestran a la persona representada en un estado emocional, ya sea el tierno amor de la madre o el dolor. Estos rasgos transitorios parecen contradecir la intemporalidad que el icono reclamaba, pues hasta ahora su héroe se había sustraído a la vida humana y sus sentimientos. Sea cual sea la explicación de este hecho, lo que sin duda llama la atención es el cambio del icono, que comienza a incorporar funciones retóricas, así como nuevos temas que no se hubieran esperado en este género pictórico, tales como el milagro del arcángel san Miguel en Chonae (fig. 166) o la Escala de Virtudes de los monjes (fig. 165). La Anunciación adquiere rasgos narrativos que no se limitan a ilustrar el acontecimiento bíblico, sino que ponen de manifiesto una nueva comunidad de intereses (fig. 167). Un pequeño icono de la Natividad (fig. 168) incluye un ciclo completo, hasta la huida a Egipto y la matanza de los inocentes, es decir, que sobrepasa los límites del icono y se acerca a la pintura narrativa. Otra tabla (fig. 178) presenta a la Virgen en majestad, algo extraño de por sí en la pintura de iconos, en un contexto que incluye un coro de profetas y un Pantocrátor en el cielo, como si se tratara de un tratado teológico en imágenes. Un icono de la misma naturaleza también aparece citado hacia 1100 en el inventario de un monasterio imperial femenino de la capital, precisamente como «icono pintado nuevo» (*kainourgos eikon hylographia*)<sup>1</sup>.

### 13.1 «Nuevos iconos»

Con esta denominación nos referimos a todo un grupo de imágenes al que vamos a dedicar ahora nuestra atención. En todas ellas observamos una nota narrativa que,

<sup>1</sup> Véase Apéndice, texto 23 (18).



en algunos casos, se percibe en los afectos de las personas representadas. El icono empieza a hablar. Se trata de una «pintura animada» (*empsychos graphē*), como la denomina Miguel Psellos, el más grande literato del siglo XI, en un texto sobre la Crucifixión<sup>2</sup>. El concepto tiene un doble sentido. Por un lado, supone una defensa de la pintura contra la vieja acusación de impostura de la vida y, en consecuencia, de poseer un rango aún menor que la naturaleza física, que al menos sí vive. El concepto declara también que la pintura supuestamente muda es tan capaz de comunicar como la poesía, que logra despertar emociones confiriendo vida a sus personajes y acciones. Lo que tiene alma, habla también al alma. La viveza de la expresión era el mayor objetivo de la poesía. Ahora también se espera esta viveza del icono. En el mismo texto, que luego examinaremos con más detalle, Psellos describe un icono que no imita modelos de un modo esquemático, como las obras «faltas de arte», sino que «está por entero lleno de vida y no carece de movimiento». Es tan natural que va más allá del concepto de arte, aunque, por otro lado, es así precisamente como cumple la función del arte, es decir, expresar la vida, especialmente en la poesía, tan cercana para Psellos. Por eso, el poeta describe la imagen según el esquema de la *ekphrasis*, el modelo que utilizaban los literatos antiguos para describir las obras de arte.

Pero no sólo los literatos se ocupaban de la expresión viva de los iconos. También los piadosos comitentes, que los utilizaban como imágenes de devoción privadas, esperaban que hablaran al observador y despertaran sus emociones, como puede comprobarse en la regla monástica del príncipe Isaac, que describe los iconos fijos del iconostasio de su monasterio como «seres vivos»<sup>3</sup>, «como si con su boca dirigieran palabras amenas a aquellos que los contemplan». Lo que al «ojo le parece vivo, impregna también el corazón», es decir, las emociones. Isaac, que sólo habla con lugares comunes y no parece tener ningún interés personal en este tema, ofrece por ello mismo un importante testimonio para las cuestiones que requieren aclaración en los iconos de esta época. Para Isaac, es un «milagro» que una pintura «inmutable en su ubicación» pueda parecer viva. Éste es un viejo *topos*: Gregorio de Nisa ya había concedido a la pintura la capacidad de «hablar» (*lalein*), incluso cuando «calla»<sup>4</sup>; pero en la generación de Isaac, a mediados del siglo XII, la elocuencia de la pintura se convierte en un tema importante, como se observa, por ejemplo, en el juego de palabras que el poeta Teodoro Prodromo hace con el nombre de un pintor cuyo arte animado elogia: «Eulalio es *eulalos*», es decir, elocuente<sup>5</sup>.

Lógicamente, el milagro de la elocuencia no podía agotarse en el carácter puramente artístico de la obra, y por eso Isaac lo explica con la inspiración del «creador del universo» (*demiourgos*), que concede al «creador artístico» (*techn-ourgos*) la «sabiduría de la pintura». No obstante, esta formulación ortodoxa es sólo una cláusula de protección para el elogio de un arte que goza de alta estima, pero que no puede ser ni puramente arte ni consecuencia de un acto de magia.

## 13.2 Estética, ética y teología

En la expresión de emociones y en la representación de cuestiones teológicas, los nuevos iconos ponen de manifiesto que su uso estaba previsto para la contemplación privada. También su formato apunta en esta dirección. El mero hecho de que existieran iconos privados, como se documenta en esta época para la emperatriz Zoe<sup>6</sup>, obliga a dedicar a este asunto una especial atención. También Psellos hablaba de su icono de la Crucifixión. En el rito eclesiástico, los iconos asumen un papel público «hablado» de la mano de textos cantados en forma de diálogo. El dolor de la Virgen por la muerte de su hijo, cantado por el coro en la primera persona de María, se dirige a un icono doble en el que la Virgen presentaba la expresión de la madre dolorosa<sup>7</sup>. En estos textos, María experimenta una transformación que desemboca en el *ethos* de la superación de sí misma, aprendiendo a anteponer la necesidad de la salvación a sus sentimientos personales. La nueva estética del icono también intenta incluir elementos éticos en la imagen ideal del ser humano encarnada por María.

Los modelos intelectuales y los medios retóricos que se utilizaban tenían siglos de antigüedad, pero hasta ese momento no se habían aplicado aún al icono. Es así como éste reaccionó ante las dos nuevas condiciones que hicieron posible esta ampliación hacia la elocuencia. Por una parte, ya no era objeto de controversias, sino que había logrado un lugar propio en la vida de los bizantinos, lo que se tradujo en una nueva libertad y dio alas a los deseos individuales en lo tocante a su aspecto. Así entró en el doble radio de acción de un uso litúrgico y un uso privado crecientes. De la interacción entre ambas funciones ya hemos hablado en páginas anteriores (véase cap. 12.5). Por otra, el ámbito litúrgico, en el que el comitente privado ejercía su influencia sobre todo en los «monasterios propios», actualizó antiguos textos literarios, que ahora fueron objeto de nueva aplicación. Y también favoreció el cambio en el aspecto de los iconos, que no debían entenderse como invención de pintores, sino como formas cercanas a la poesía precisamente en la liturgia, donde compartían un mismo suelo.

Pero la transformación retórica del icono desempeñaba otra función cuando la «paradoja» —tan a menudo incómoda— del dogma cristiano no sólo no se ocultaba, sino que se ponía de manifiesto abiertamente. Se trataba de una herramienta muy utilizada en teología, donde, dirigida en especial a espíritus instruidos en el pensamiento filosófico, se empleaba para interpretar lo contradictorio precisamente como prueba de una intervención sobrenatural en el curso de la naturaleza. La antítesis retórica celebra como objeto del entendimiento y el asenso creyente la unión de lo inconciliable, de Dios y del ser humano o de creador y creado, también de la muerte del cuerpo y la vida divina. Los iconos que hacían suyos estos ejercicios retóricos adquirieron en este contexto un nuevo elemento de atracción para la elite literaria y social. Cuando, en el icono de la Madre de Dios, la paradoja de que un ser creado llevara en brazos a su creador quedaba aún más subrayada por el beso maternal al hijo o el pataleo infantil del

<sup>2</sup> Véase Apéndice, texto 28 (1600 s.).

<sup>3</sup> Véase Apéndice, texto 22 (23 s.).

<sup>4</sup> H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>6</sup> Cfr. Apéndice, texto 16.

<sup>7</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 162.

bebé despreocupado, este hincapié en la expresividad estaba al servicio de la recepción filosófica y de una «fe instruida». Algo similar puede afirmarse cuando nos encontramos con contrastes visibles de comportamiento en una misma figura, como el sueño (muerte) y el movimiento (vida) del niño o la alegría y el dolor en el gesto de la madre. El problema de la fe seguía siendo el mismo, pero para el observador era importante que el tema fuera presentado de una manera erudita y filosófica. De este modo, el icono salvó la distancia que le separaba de la literatura.

El «nuevo icono», así entendido, ya no era simplemente una nueva réplica de antiguos arquetipos. El prestigio de estos últimos permaneció intacto, pero los nuevos iconos ofrecían ventajas de las que carecían los antiguos, volviéndose más poéticos y elocuentes. Éste es el motivo por el que Psellos, en el texto ya citado, pone tanto empeño en elogiar el icono que describe, como una obra que no copia ninguna otra sino que, al contrario, podría servir de nuevo modelo a obras posteriores. Su prototipo no era ningún otro icono, sino el tema mismo (la Crucifixión) en una interpretación de inspiración claramente filosófica. La obra pintada, al transmitir la «aparición de la vida», no sólo cumplía las reglas del arte, sino que superaba toda imitación externa mediante el espíritu verdadero. Por eso Psellos se negaba a equiparar su icono de la Crucifixión con otras obras, fueran de «estilo antiguo» o «novedosas» de época más reciente.

En un breve comentario sobre el famoso pasaje bíblico en el que se dice que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios, Psellos fundamentó su concepto filosófico de la imagen como un concepto dinámico, caracterizado sobre todo por un componente ético<sup>8</sup>. El poeta polemiza en este texto con todos los conceptos estáticos de *eikon* que encuentra en la tradición filosófica, y, por el contrario, suma a la «imagen» de Dios el concepto de un perfeccionamiento progresivo, ético, del ser humano. La imagen no tiene existencia propia, no es una instancia independiente entre Dios y el hombre, sino el estado correspondiente a la cercanía o lejanía de Dios alcanzadas. El vicio es, en consecuencia, una «incapacidad para la belleza», porque la belleza es una categoría ética. Por tanto, las figuras de la pintura de iconos pueden entenderse también como modelos de perfeccionamiento espiritual, que se logra mediante la superación de la aflicción. En el texto sobre la Crucifixión al que nos referimos anteriormente, Psellos describe a la Virgen bajo la cruz como «una imagen ideal viva de las virtudes. En el dolor, María no ha perdido su dignidad» (fig. 164).

A pesar de todas las coincidencias, el literato Psellos y el comitente monástico Isaac apuntan hacia dos valoraciones distintas del nuevo icono. Uno lo interpreta como reflejo de una verdad poética; el otro, como imagen de devoción. Sin embargo, dado que la literatura lírica es en gran parte literatura de devoción, no hay mucha distancia entre ambas concepciones. Lo distinto es, sobre todo, el acento. La cercanía a la poesía religiosa que ahora se esperaba del icono, se pone de manifiesto también en numerosos epigramas compuestos para iconos y que a veces aparecían escritos en sus marcos. El himnógrafo Juan Mouropoulos, más tarde obispo de Eucaita, amigo y maestro de

<sup>8</sup> Véase Apéndice, texto 29.

Psellos, compuso más de ochenta epigramas con este fin<sup>9</sup>. Estos epigramas abarcan desde imágenes de gran animación que apelan a los afectos, hasta definiciones teológicas del tema, pasando por oraciones personales, privadas, vinculadas a las imágenes votivas. Basten dos ejemplos: en un epigrama «a la lacrimosa Madre de Dios», el poeta desarrolla el tema del sufrimiento y de la compasión que experimenta la «Señora del Dolor» en esta imagen devocional, y justifica la necesidad de su sufrimiento como camino hacia la «solución del sufrimiento cósmico»<sup>9</sup>. En otro largo epigrama compuesto por encargo, los monjes del monasterio constantinopolitano de San Miguel en el distrito de Sosthenion dedican un icono de Cristo al emperador Constantino IX, haciendo que Cristo corone a su benefactor en el icono<sup>10</sup>. La inscripción en verso es, por otro lado, una dedicatoria que aclara la dedicatoria en forma de icono, puesto que no era posible hacer del emperador el tema del icono. Pintor y poeta compiten en la belleza del producto.

En esta época empieza a apuntar una estética de la pintura, que resultaba de especial aplicación para el icono. Tenía una fundamentación formal (como la simetría y la armonía en la composición de la imagen) y una fundamentación de tipo filosófico y teológico: filosófico porque el pintor podía captar la vida en el espejo de su arte, y teológico porque, mediante la «gracia» (*Charis*), la obra participaba en la revelación de una verdad de orden superior. Ambas fundamentaciones son complementarias y se apoyan en la división neoplatónica de interior y exterior, alma y cuerpo, espíritu y naturaleza. Por eso esta doble visión también resultaba apropiada para la descripción de personas vivas<sup>11</sup>. La regularidad de los rasgos, como escribió Ana de sus padres, los emperadores, superaba incluso las simetrías del arte. Pero el fuego de los ojos daba testimonio de una vida interior, la vida del alma, a la que el cuerpo estaba supeditado. Éste es el motivo por el que, en la pintura de iconos, la mirada aparece muchas veces girada respecto al eje del cuerpo, porque debía expresar movimiento y la liberación de la corporalidad pura. El gesto, si no se utilizaba para otros fines expresivos, permanecía siempre deslucido, porque debía distorsionar la belleza icónica de la configuración corporal.

En uno de sus textos, Psellos se considera a sí mismo «un gran conocedor de iconos, entre los que me fascina uno [de la Virgen]. Como un rayo de luz me alcanza con su belleza y me roba la fuerza y la razón [...] No sé si trasmite la identidad del original, pero las capas de colores reproducen de manera visible la naturaleza de la

<sup>9</sup> *Johannes von Euchaita*, ed. P. Lagarde (*Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse* 28, 1), Gotinga, 1881; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 120, cit., pp. 1.123 ss.; E. Follieri, «Altri testi della pietà bizantina II: Giovanni Mauropode...», *Archivio Italiano per la storia della pietà* 5 (1968), pp. 1-200.

<sup>10</sup> P. Lagarde (como en nota 9), 10, núm. 20; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 120, cit., pp. 1.130 s., núm. 7. Cfr. también H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 173.

<sup>11</sup> P. Lagarde (como en nota 9), núm. 80. Cfr. C. A. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, cit., p. 221.

<sup>12</sup> Cfr. la descripción de los emperadores Alejo e Irene hecha por Ana Comnena: Apéndice, texto 19. Véase también la descripción que Psellos dedica a su hija Estiliana: A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., pp. 211 s. [con una comparación con el mosaico de Zoe en Santa Sofía].

carne»<sup>12</sup>. En el texto antes mencionado sobre la Crucifixión (véase Apéndice, texto 28), Psellos elogia la belleza de medios puramente formales como el «contraste» (*antilogia*) y la «armonía» (*eubarmostia*) de las partes y miembros. También la coloración contribuye, como dice por boca de un «hombre sabio», a lograr el efecto de la «pintura animada». Pero éstas son reglas del arte que por sí solas no pueden garantizar la verdad en un sentido más elevado, aunque también formen parte de ella, puesto que la belleza física también remite a un sentido más elevado. La imagen ideal de la belleza juvenil y la elegancia cortesana se encarna en esta época en el médico y oficial de cabello rizado Pantaleón (véase cap. 11.2; fig. 148). Su leyenda celebra no sólo su «sobresaliente belleza» (*to kallos exaisios*), sino también su mirada tranquila y mayestática<sup>13</sup>. El emperador pagano Maximiano lo había elegido como cortesano debido a su belleza, pero el santo se consagró al servicio de Cristo. En la pintura de iconos de la Edad Media, Pantaleón representa un modelo social basado, por así decirlo, en el arquetipo celestial<sup>14</sup>. Pero el verdadero arquetipo de belleza era lógicamente Cristo, cuyo lienzo se tomó como modelo para desarrollar un canon ideal del icono (véase cap. 11.2; fig. 128).

El icono no tiene un espacio en sentido estricto, sino que es sólo figura. Por eso puede ser «vestido» con oro y plata, pues en él sólo se ofrece la figura y, en ella, especialmente el rostro y las manos. La figura debe despertar la impresión de vida, algo que sólo puede lograr la pintura de calidad. La figura puede adornarse, pero no ser sustituida por el adorno. Los inventarios de la época diferencian, por este motivo, los iconos «decorados» de los iconos «sin decorar» (véase Apéndice, texto 25 C), refiriéndose a los iconos con guarnición metálica o no. La representación de la figura se mide por un doble rasero: por un lado, debe causar un efecto de vida auténtica; por otro, debe transmitir algo distinto a la vida puramente física, esto es, la existencia sobrenatural de la persona representada.

Este objetivo es complicado, sobre todo porque la expresión de vida auténtica, si deriva hacia el movimiento, no es compatible con la expresión de una realidad más elevada. La poesía se ha movido a menudo entre estos dos polos, describiendo plásticamente las conductas humanas a la par que las idealizaba. Abandonaba una y otra vez el plano humano para traducirlo en otro nivel de sentido. La pintura, dada la unidad indisoluble de su representación, lo tenía muy difícil a la hora de proyectar una doble visión, a veces contradictoria, sobre una única figura. Cuanto más compleja y menos «unidimensional» es la expresión de las figuras, más se acercan éstas al ideal retórico de la poesía. Cuando la Madre de Dios sostiene triste en sus brazos al niño feliz, el observador es invitado a una contemplación como la que ya conocía por la poesía, pues el dolor debe referirlo a otro plano temporal no representado en la ima-

<sup>12</sup> M. Psellos, *Scripta minora*, ed. E. Kurtz y F. Drexler, t. II, Milán, 1941, pp. 220 s. Cfr. A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., p. 199.

<sup>13</sup> Véase la vida de Pantaleón en el menologio de Simeón Metafrasto: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 115, cit., pp. 447 ss., especialmente pp. 448 s. Sobre el sanador de enfermos, véase también E. Follieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitileneo*, t. I, Bruselas, 1980, p. 464.

<sup>14</sup> Al respecto, véase p. 322 en cap. 12.



163. Kastoria (Grecia), Museo Arqueológico. Icono doble de la Pasión, siglo XII.

gen. La expresión de dolor es un producto de la mirada interior de María a la futura Pasión que va a sufrir el niño (fig. 163). Se trata de un antiguo ejercicio retórico del estudio de caracteres en el que la reflexión de la persona sobre sí misma reúne tiempos distintos mediante el recuerdo (pasado), la experiencia (presente) o la premonición (futuro)<sup>15</sup>. En las descripciones retóricas de imágenes de la época, se destaca precisamente como verdad poética la mezcla de sentimientos contradictorios en la expresión del rostro<sup>16</sup>.

Sin embargo, la verdad poética pasa a ser verdad teológica cuando la persona doliente logra «comprender» su sufrimiento dándole un sentido más elevado. El plano humano de los sentimientos se vuelve entonces transparente, permeable para la «paradoja» del nacimiento de Dios y su muerte como hombre, asunto primordial del dogma. El centrarse en el tema de la obra de salvación, en la que participan madre e hijo, constriñe la mirada a las alegrías infantiles y los lamentos fúnebres de los héroes, que ahora tienen cabida en la pintura de iconos (figs. 172, 173). Se trata siempre de una mirada teológica, aunque presente rasgos genéricos. Lo que María ha vivido y sus logros humanos son, en primer lugar, instrumentos para expresar un tema teológico, antes de que puedan servir como modelos de una ética cristiana. Es posible que estas nuevas imágenes con sentimientos estuvieran al servicio de intereses humanistas, es decir, que tuvieran como destinatario a un observador instruido. Sin embargo, permanecen unidas a un sentido teológico, aunque sólo sea como justificación.

### 13.3 Constantes retóricas y una sociedad en proceso de transformación

Las novedades en la pintura de iconos, sobre todo el incremento de la elocuencia y la expresión de emociones, plantean dos cuestiones cuya respuesta es sencilla en un caso y difícil en el otro. La cuestión acerca de la procedencia de las ideas y los motivos expresivos con los que se enriquece el icono halla respuesta en la antigua tradición retórica de la literatura bizantina. Su relación con la pintura de los siglos XI y XII ha sido estudiada por Henry Maguire en un libro en el que se fundamentan las siguientes disquisiciones<sup>17</sup>. La cuestión referida al motivo por el que esta transformación retórica en la pintura aconteció en este momento y cómo era la sociedad en cuyo seno se produjo, es mucho más difícil de responder, pues parece que sigue siendo una difícil empresa para los historiadores diferenciar entre estratos temporales y continuismos en Bizancio. Testimonio de estos problemas es, a su manera, un libro sobre la sociedad de los siglos XI y XII escrito conjuntamente por el historiador Alexander P. Kazhdan y la historiadora del arte Ann Wharton Epstein<sup>18</sup>. Es muy difícil hallar un denominador común para estos dos libros, de igual modo que es muy difícil dar una respuesta común a las dos cuestiones planteadas.

En Bizancio, la retórica se aprendía en los manuales tardoantiguos (y sus nuevas versiones), pero también se ejercitaba en los sermones de los Padres de la Iglesia de Capadocia, que en el siglo IV introdujeron en la literatura cristiana los medios estilísticos de la retórica<sup>19</sup>. Resulta difícil distinguir qué se citaba de estas obras, qué se imitaba o qué experimentaba un proceso de elaboración: los textos utilizados en la literatura medieval en Bizancio datan, en muchas ocasiones, de fechas muy alejadas entre sí. Sin embargo, esta circunstancia no era relevante para la síntesis lingüística e ideológica. Para que la unidad de los medios lingüísticos (citas antiguas y neologismos en una misma frase) se mantuviera, la Iglesia también velaba por la pureza del lenguaje artístico y erudito, que aún era el griego helenístico de la *Koine*, oponiéndose a la influencia del lenguaje popular o coloquial<sup>20</sup>. La expresión sensual y narrativa de la mística de la Antigüedad tardía, desde Efraín hasta Romanos Melodos, siguió sirviendo de modelo y fuente de inspiración a la himnografía medieval. La época de la querrela iconoclasta, con su espiritualidad y conceptualismo, se interpretó en retrospectiva como una interrupción tras la cual se había restablecido «la verdadera tradición». En el siglo IX, el obispo Jorge de Nicomedia se hace eco en sus sermones del ímpetu narrativo y la riqueza de asociaciones místicas de Juan Damasceno, quien a su vez se inspiraba para sus sermones marianos en las fuentes místicas de la Antigüedad tardía<sup>21</sup>. Tras la querrela iconoclasta, también la liturgia adquiere un «carácter icónico» en la misma medida en que expresa narrativamente los contenidos dogmáticos o los trasmite a figuras vivientes. Los sermones del citado obispo Jorge son prescritos como lecturas en el servicio divino de la mañana de un monasterio mariano<sup>22</sup>. En la misma época, aparecen lujosas ediciones iluminadas de todos los sermones de Gregorio «el Teólogo», que por aquel entonces formaban parte inamovible de la liturgia<sup>23</sup>.

Si éste era el contexto de la literatura cristiana, podemos hablar de «los» modelos de la retórica al igual que hace Maguire en su libro. Estos modelos se componían, so-

Si éste era el contexto de la literatura cristiana, podemos hablar de «los» modelos de la retórica al igual que hace Maguire en su libro. Estos modelos se componían, so-

<sup>18</sup> A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11th and 12th Centuries*, cit., *passim*.

<sup>19</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 14 ss.; H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I, [Handbuch der Altertumswissenschaften XIII, 5], Munich, 1978, pp. 65 ss.; G. L. Kustas, *Studies in Byzantine Rhetoric*, Tesalónica, 1973.

<sup>20</sup> A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11th and 12th Centuries*, cit., pp. 83 ss.; véase también H. Hunger (como en nota 19); H. G. Beck, *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur* (como H. Hunger XII, 2/3 [1971]).

<sup>21</sup> Cfr. los sermones dedicados a la presentación de María en el Templo (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., pp. 1419 ss., 1.440 ss.), a María a los pies de la cruz (*ibidem*, pp. 1457) y a la presentación en el Templo (*ibidem*, t. 28, pp. 973 ss.). Las homilias marianas de Juan Damasceno en P. Voulet (ed.), *Homélies sur la nativité et la dormition (Sources chrétiennes 80)*, París, 1961. Sobre la bibliografía de Juan Damasceno, véase cap. 8, notas 6 y 28; sobre Jorge de Nicomedia, H. Maguire, «The Iconography...» (como en nota 17); H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 148.

<sup>22</sup> Cfr. el *typikon* del monasterio de Evergetes: A. A. Dmitrievskij, *op. cit.*, I, pp. 256 ss., especialmente pp. 320 s. [Presentación en el Templo], pp. 333 s. [Concepción].

<sup>23</sup> G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenos*, Princeton, 1969.

<sup>15</sup> H. Maguire, *op. cit.*, p. 91.

<sup>16</sup> H. Maguire, «Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art», *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974), pp. 113 s., 132 ss.

<sup>17</sup> H. Maguire, *op. cit.*, *passim*. Cfr. también nota 16, así como H. Maguire, «Sorrow in Middle Byzantine Art», *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977), pp. 125 ss., sobre todo, pp. 160 ss.; *idem*, «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1981), pp. 261 ss.

bre todo, de estudios de caracteres (*ethopoiia*) y descripciones (*ekphrasis*)<sup>24</sup>. Los primeros ilustraban los tipos o personas mediante la expresión de palabras o sentimientos en estilo directo o a través de los gestos. Las segundas *narraban* un suceso o una situación, *describiéndolos* de la manera más ilustrativa posible: como se sabe, en la Antigüedad la *ekphrasis* se utilizaba principalmente para describir obras de arte, aunque fueran ficticias, con el fin de justificar la narración plástica. Esta práctica se asentó como ejercicio en el Bizancio medieval, pero la *ekphrasis* narrará ahora también la Biblia y las vidas de santo con más vida y detalle que ellas mismas. Como siempre, lo descrito debía avivar la imaginación de tal modo que el oyente o el lector casi viera ante sus propios ojos lo narrado, ya se tratara de la matanza de los inocentes, que asume los rasgos de un informe bélico, o del renacer de la naturaleza en primavera, que ya los Padres de la Iglesia asociaban a la concepción o a la resurrección de Cristo<sup>25</sup>.

Los medios estilísticos permanentes de la retórica son la antítesis (de sentimientos, situaciones espaciotemporales y verdades) y los clímax dramáticos en ritmo y altura emocional<sup>26</sup>. La antítesis subraya en el contraste lo que se desea expresar, prestándose así a resaltar las paradojas de la fe cristiana. Las contradicciones inherentes a la visión del Creador como niño o de quien habita en el cielo como embrión en el seno de María eran acentuadas mediante contrastes formales del lenguaje como siempre se había hecho, como niño y como difunto, en pañales y en sudarios, dando lugar a juegos de palabras que no pueden reproducirse en la traducción.

Un modelo especialmente fructífero de la retórica, en realidad toda una síntesis de medios estilísticos, era la antigua tradición –homérica en última instancia– de las *nenias*, del *threnos*<sup>27</sup>. Por eso gozaba de mucha estima en Bizancio, porque además era perfectamente conciliable con el tema de la Pasión. Los lamentos de la Virgen constituyen, en poesía, un caso de aplicación del ejercicio estilístico retórico y forman parte de la liturgia. Su equivalente en la pintura, el llanto por el hijo muerto en el regazo de la madre (fig. 172), aparece en el siglo XI, o un poco antes, como un nuevo tema en la decoración pictórica de las iglesias, y lleva el nombre antiguo de *threnos* o el nuevo de *depositio*, aun cuando ésta no aparezca representada. El nuevo tema aún no había ingresado en la pintura de iconos porque era pura narración. Tampoco formaba parte de los contenidos de las principales fiestas: el Viernes Santo ya estaba representado por la Crucifixión. Sin embargo, sí había alcanzado a los iconos-retrato de la Virgen (fig. 173), al presentarla como madre triste o incluso como plañidera: un ejemplo lo tenemos en el epigrama del icono de la «lacrmosa Madre de Dios» (véase p. 351). Todo indica que hay una necesidad creciente de unos sentimientos más profundos y de drama humano en la liturgia, la literatura y la pintura del siglo XI. Esta conclusión obliga a preguntar cómo era el entorno social y cultural que propició este cambio, pregunta de la que se ocupan Kazhdan y Epstein en su libro.

<sup>24</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 14 ss., 22 ss.

<sup>25</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 42 s. [con referencia a la homilía de Gregorio Nacianceno del primer domingo tras la Pascua, que se inscribe completamente en la órbita de la retórica de Libanio].

<sup>26</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 53 ss., 84 ss.

<sup>27</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 91 ss.

Cuando el libro recurre a la literatura bizantina como espejo de la sociedad, trata de desarrollos paralelos o de lo que podría entenderse como tales<sup>28</sup>. Los héroes de las obras históricas y de la épica, que en el siglo IX aún eran estereotipos del hombre santo y el guerrero o el emperador, aparecen cada vez más individualizados. También las contradicciones de su carácter y sus emociones experimentan un proceso de ennoblecimiento narrativo, a la par que el autor toma la palabra con opiniones y sentimientos propios. Al mismo tiempo, se iba asimilando la literatura antigua, reunida por primera vez en el siglo X, con tal ímpetu que ya en el siglo XII Juan Tzetzes pudo emprender la tarea de hacer una interpretación alegórica de los mitos homéricos<sup>29</sup>.

Pero, ¿en qué contexto se desarrollaron estos procesos? En primer lugar, es inevitable traer a colación la cuestión aún no resuelta acerca de la verdadera importancia que tuvo aquel pequeño estrato intelectual de literatos profesionales y profesores que tantas veces cayó en la sospecha de racionalismo y entró en conflicto con la Iglesia o la monarquía teocrática en cuestiones de ortodoxia, tan celosamente protegida. A este grupo pertenecían Psellos y Juan Italos, que fue condenado en 1082<sup>30</sup>. Quizá deban interpretarse estos sucesos como resultado de los intentos de la Iglesia por ejercer su control sobre la elite instruida, importante en una sociedad cada vez más urbana como la bizantina. Sin embargo, por otro lado, la Iglesia también se defendía contra la extensión fuera de su seno de prácticas privadas y populares (el culto de los «locos santos» y similares) que favorecían la disolución del orden establecido. Esta popularización entraba en conflicto con la formación de ideales aristocráticos fomentada por la casta militar bajo la dinastía de los Comnenos (a partir de 1081). A partir de estas tesis de Kazhdan y Epstein, quizá pueda llegarse a la conclusión de que, en una época de desarrollo y diferenciación de una sociedad antes sumamente centralizada, los modelos de pensamiento y conducta individuales fueron adquiriendo cada vez mayor peso. También en las cuestiones religiosas comenzaron a intervenir con voz propia los distintos grupos. Algunos rayos de luz sobre este proceso permiten ver, en tres ámbitos característicos, los problemas que acarrearó:

1. En primer lugar están quienes viven al margen, que ponen en tela de juicio a Iglesia y sociedad y sufren una encarnizada persecución. Los bogomilos, que defendían una concepción dualista del mundo y constituyeron una Iglesia espiritual (sin sacramentos, reliquias ni iconos) dentro de la tradición gnóstica, desde la conquista de Bulgaria (1018) –donde se originó su movimiento– se convirtieron en tal amenaza que, en el siglo XII, su líder espiritual Basilio fue entregado a

<sup>28</sup> A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., pp. 206 ss., 220 ss.

<sup>29</sup> A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., pp. 133 ss. Cfr. también R. Browning, «Homer in Byzantium», *Viator* 6 (1975), pp. 25 s.; H. Hunger, «Allegorische Mythen-Deutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes», *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 3 (1954), p. 46.

<sup>30</sup> A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., pp. 126 ss., 158 ss.

las llamas en el hipódromo y Zigabeno se vio obligado a redactar una refutación dogmática de sus tesis<sup>31</sup>. Es posible que se tratara de un fenómeno marginal, pero consiguió movilizar la resistencia y dirigir la atención hacia todos los símbolos e instrumentos de la ortodoxia; por tanto, también hacia el icono. La sociedad se sintió así como espejo de la ortodoxia.

2. Luego están los teólogos laicos y, sobre todo, los emperadores, que se niegan a dejar exclusivamente en manos de la Iglesia las controversias en torno a las definiciones teológicas correctas, toda vez que el conjunto de la opinión pública las discutía con tanta más pasión cuanto menos comprensibles resultaban las sutilezas de las distinciones conceptuales. Los literatos como Psellos eran simplemente ambiciosos y sabían que ellos escribían en un lenguaje más elevado. Los emperadores, por su parte, se sentían tentados a medir el reconocimiento de la monarquía por el rasero de las controversias teológicas, cuestiones que querían resolver ellos mismos en lugar de la Iglesia y en nombre de ésta. Así lo confirma, por ejemplo, el emperador Manuel I Comneno (1143-1180) en la crónica de Nicetas de Chonae, cuya descripción de caracteres constituye la cumbre de una dilatada evolución literaria<sup>32</sup>. En una disputa cristológica como es la relación de Cristo respecto al Padre (Jn 14, 28), «intentó cambiar las doctrinas de los maestros de la Iglesia [...] a su voluntad» y castigar con penas legales a todos los que se opusieran a sus propias opiniones. «Más tarde [1166], por consejo de ciertos aduladores, ordenó tallar su dogma en placas de piedra y las colocó en la Gran Casa del Señor», en Santa Sofía<sup>33</sup>, donde aún se conservan. También «redactó sermones que leyó públicamente». Dado que en la formulación de los iconos se buscaban fundamentos teológicos y dado que teología era una cuestión de interés común, no cabe duda de que las novedades en este género de pintura tuvieron que llamar la atención de todos.
3. Por último, están las manifestaciones populares en los ámbitos de la religión, la superstición y la creencia en los milagros, en un plano separado de la doctrina eclesiástica, con la que, en consecuencia, apenas tienen contacto. La gente lleva amuletos colgados del cuello, el 24 de junio (el *kledon*) se celebran sesiones espiritistas y hay monjes condenados por utilizar los iconos de las iglesias para determinar el futuro con su ayuda, como las mujeres que adivinan el porvenir a partir de la cebada (*keritriai*)<sup>34</sup>. Así lo expresa Teodoro Balsamon, que se sirve de ello para iluminar una escena de la que se destaca con tanto más ímpetu la articulación artística y teológica de la pintura de iconos. Ahora se pone de mani-

<sup>31</sup> L. Oeconomus, *La vie religieuse dans l'empire byzantin au temps des Comnènes et des Anges*, París, 1918, pp. 38 ss. Cfr. también A. P. Kazhdan y A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, cit., pp. 162 ss.; D. Gress-Wright, «Bogomilism in Constantinople», *Byzantion* 47 (1977), pp. 163 ss.

<sup>32</sup> N. Choniates, *Historia*, ed. F. Grabler, N. Choniates, *Die Krone der Komnenen*, Graz, 1958, pp. 260-263 [ed. Bonn, pp. 275-277].

<sup>33</sup> C. Mango, «The Conciliar Edict of 1166», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 317 ss. [sobre el hallazgo de las inscripciones].

<sup>34</sup> L. Oeconomus (como en nota 31), pp. 65 ss., pp. 223 ss.

fiesto con claridad cuáles son las normas que cumplen los «nuevos iconos» y hasta qué punto articulan los valores centrales de la sociedad de la época. Por un lado, representan una propuesta de identidad cultural, puesto que sus fórmulas retóricas están a la altura de la poesía eclesiástica. Por otro, corroboran la identidad en el sentido de la ortodoxia, puesto que sus matices iconográficos coinciden con las y documentan las doctrinas teológicas.

### 13.4 Las paradojas de la Crucifixión y la realidad de la imagen

En un tratado sobre un icono de la Crucifixión, Miguel Psellos se encomendó la imposible tarea de describir –o, mejor dicho, de afirmar– un arte de la pintura que ilustrara la vida de Cristo incluso en su muerte, es decir, que demostrara precisamente la paradoja inherente a la definición teológica<sup>35</sup>. En realidad, no entró en la cuestión de si un artista puede de hecho representar la paradoja de un «muerto viviente», sino que expuso el principio a partir del cual debía interpretar estos iconos un observador versado en filosofía, todo ello, por supuesto, siempre y cuando el pintor aprovechara plenamente el margen de juego disponible para reproducir la vida con autenticidad. Psellos no formula cómo era el aspecto real del icono, sino los efectos que produciría sobre un observador de su condición, pero nos ofrece mucha más información que una simple reacción contemporánea ante un icono de la Crucifixión. Psellos nos sitúa sobre la pista de que este tipo de icono era entonces un tema generalizado de especulación teológica. En este contexto, el ejercicio retórico adquiere también su función literaria. Se trata de un tratado completo de lo mismo que se escribía en forma de epigramas en los iconos de la Crucifixión (sean imágenes sobre tabla o manuscritos iluminados): una definición teológica, como también lo es la obra del pintor, en forma literaria. Literatura y pintura entraron así en competencia sobre este inseguro suelo teológico.

La imagen del crucificado, muerto pero vivo, que al mismo tiempo debía ser hombre y dios, representaba, dependiendo del bando, o bien la quintaesencia de la doctrina eclesiástica, o bien un escándalo. Si la pintura de seres vivos (por simular la creación de Dios) resultaba sospechosa de sacrilegio desde la condena del islam, la imagen de un muerto acentuaba el problema, sobre todo teniendo en cuenta que el muerto, al menos en parte de su existencia, encarnaba al Dios vivo<sup>36</sup>. Los musulmanes podían interpretar fácilmente la imagen como la de un dios muerto, incluso como la de la muerte de Dios. Pero tampoco los cristianos se ponían de acuerdo en si podían representar a Cristo realmente muerto en la cruz, pues podía fomentarse la idea equivocada de que Cristo sólo había sido hombre, incluso peor: que había muerto como Dios. Por eso el legado papal Humberto de Silva Candida, que estaba buscando motivos para introducir un cisma en Constantinopla en 1054, acusó a sus hermanos en la fe griegos de haber puesto en la cruz la ima-

<sup>35</sup> Véase Apéndice, texto 28.

<sup>36</sup> Sobre el inicio de la controversia, véase cap. 7 con nota 11.



gen de un hombre mortal<sup>37</sup>. Era como si el Anticristo hubiera ocupado la cruz para ser venerado como Dios.

En la misma época se encendió otra controversia entre el patriarca y los monjes acerca de si el Espíritu Santo preserva de la descomposición el cuerpo mortal de Cristo, es decir, si éste se ha conservado «impercedero» (*aphthartos*)<sup>38</sup>. En este contexto, el doble flujo de sangre y agua que manaba de la herida de la lanza desempeñaba una función especial. El Concilio de Trullo ya había defendido anteriormente (692) la mezcla de agua y vino en el cáliz eucarístico para reconocer las dos naturalezas de Cristo: el agua (bautismal) como signo de la naturaleza divina y el vino (sangre) como signo de la naturaleza humana<sup>39</sup>. Desde el siglo VI se mezclaba en la ceremonia del *zeon* vino con agua caliente para sugerir la vida que, tras la muerte de Jesús, el Espíritu (y la naturaleza divina) seguía poseyendo en su cuerpo<sup>40</sup>.

Es muy difícil tratar estos temas de manera tan breve, pero al menos hay que mencionarlos para apuntar, aunque sólo sea de manera sumaria, el trasfondo en el que se inscribe el ejercicio retórico de Psellos sobre el icono de la Crucifixión. En la fecha de su redacción, ya resultaba prácticamente imposible describir con imparcialidad un solo elemento de esta representación. El sentido profundo no le era concedido posteriormente, y tampoco constituía el campo de experimentación de una iconografía innecesariamente complicada. Todo lo contrario, el icono tenía precisamente el cometido de integrar las doctrinas sobre este tema central de la fe en la representación de tal modo que pudiera discutirse sobre ellas al observar la imagen.

Los recursos estilísticos de la retórica permitieron a la literatura, como vimos, subrayar las paradojas inherentes a los asuntos dogmáticos. Y esto mismo se expresa también en los epigramas que acompañan a los iconos de la Crucifixión, para establecer el *paragone* entre poesía y pintura<sup>41</sup>. Juan de Eucaita dedicó algunos de estos epigramas a una «Crucifixión de oro» en la que Cristo «dormía» en la cruz<sup>42</sup>; la metáfora del sueño debe entenderse aquí como una fórmula conciliadora entre la imagen exterior de la muerte y la vida interior de la divinidad. En otro de sus epigramas se asombra de «verte a Tí, mi Creador, ajusticiado en la cruz. ¿Qué significa esto y cómo es posible? Tratar al Salvador del mundo como un delincuente. Tu aspecto ha cambiado y ya no te queda belleza»<sup>43</sup>. En un Evangelionario del patriarca de Estambul que data del siglo XII, la imagen de la crucifixión va acompañada del verso: «Oh obra te-

rrible (*ergon*), oh aterradora visión (*thea*). Dios padeció por nosotros como un mortal (*brotos*) en la cruz»<sup>44</sup>.

Psellos, a quien volvemos ahora, pretende en su texto comparar el arte con la vida, así como elevar a un concepto teológicamente incontestable la contradicción entre la vida y la muerte de la única persona que aparece en el crucifijo<sup>45</sup>. Para cumplir uno de sus objetivos, contrasta el «antes» y el «ahora», el hecho y su reproducción. Según Psellos, el icono no sólo sigue las reglas del arte, sino que, además, logra captar el hábito vital. Sin embargo, la tarea imposible consistía en representar al héroe «animado» e «inanimado» (*empsychos u apsychos*), es decir, como muerto viviente. El problema, reconoce el poeta, se complica aún más por el hecho de que lo único visible en la imagen es el cuerpo, que es precisamente la parte muerta de Cristo. El pintor resolvió este asunto representando a Jesús aún «vivo en su último aliento» y confiriéndole la belleza, la «aparición de vida» (*empsychon eidos*), que corresponde a una «pintura animada» (*empsychos graphe*). Sin embargo, Dios mismo tuvo que dirigir la mano del pintor para que se produjera el milagro de representar a Cristo «contra las reglas del arte», de igual modo que antes había vivido en la muerte «contra todas las leyes de la naturaleza».

Del siglo XII se ha conservado en la colección del Sinaí un pequeño pero exquisito icono privado de la Crucifixión como el que describe Psellos<sup>46</sup> (fig. 164). En él aparecen las mismas tres figuras que menciona nuestro autor, además de unos ángeles que, como en un famoso sermón de Gregorio de Nicomedia, se espantan ante la muerte dada al creador y expresan el lamento del cielo por lo sucedido en la tierra<sup>47</sup>. Jesús inclina su cabeza con un sosiego similar al del sueño; su belleza no ha sido desfigurada ni han desaparecido signos de vida. El doble flujo de sangre y agua que brota de su costado, sin que pueda verse la lanza que ha producido la herida, es índice de la simultaneidad de la vida y la muerte, de la divinidad y la humanidad. Por tanto, ya no tiene el sentido bíblico de indicar la llegada de la muerte. Como en Psellos, María, presa de una profunda tristeza, reflexiona sobre los acontecimientos, mientras la vida de Jesús «recorre una vez más el interior de su alma». Al mismo tiempo, se dirige a su hijo con la mano levantada, como en un sermón, pidiendo explicaciones sobre la contradicción entre la divinidad ajena al dolor y el sufrimiento de la carne en la cruz. En este diálogo, según un sermón fiel al evangelio de Juan 19, 26, Jesús otorga a su madre un nuevo hijo en la figura de Juan, por quien ella «podría interceder ante él. Si bien no podéis llamar padre vuestro a nadie sobre la tierra, al menos tenéis a mi madre, a quien

<sup>37</sup> L. H. Grondijs, *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Utrecht, 1947, pp. 121 ss.; R. Haus-  
herr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963, pp. 207 ss. La fuente: J. P. Migne  
(ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, t. 143, cit., pp. 986 s.

<sup>38</sup> L. H. Grondijs (como en nota 37), pp. 188 ss.; *idem*, *Autour de l'iconographie byzantine du crucifié mort  
sur la croix*, Leiden, 1960, pp. 72 ss.

<sup>39</sup> J. D. Mansi, *op. cit.*, 11, pp. 956 s. Véase también A. D. Kartsonis, *op. cit.*, p. 235.

<sup>40</sup> L. H. Grondijs (como en nota 37), *passim*; *idem* (como en nota 38), pp. 51 ss.

<sup>41</sup> Este proceso arranca con un pequeño icono del siglo IX (?) de la colección del Sinaí: K. Weitzmann, *The  
Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, cit., lám. CVII, núm. B 51.

<sup>42</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 120, cit., p. 1148, núm. 31.

<sup>43</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 120, cit., p. 1129, núm. 6. Cfr. también P.  
Lagarde (como en nota 9), núm. 7.

<sup>44</sup> Estambul, Patriarcado Eucuménico, Cód. Núm. 3, fol. 4; J. Nielson, *Text and Image in a Byzantine Gospel  
Book in Istanbul (Ecumenical Patriarchate cod. 3)*, Ph. D. New York University, 1978, p. 210. Reproducciones en  
G. A. Soteriou, *Keimelia tou Oikoumenikou Patriarcheiu*, Atenas, 1937. Véase también el antiguo salterio de  
Berlín: G. Stuhlfauth, en *Art Bulletin* 15 (1933), pp. 311 ss.

<sup>45</sup> Véase Apéndice, texto 28.

<sup>46</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, il. 64; II, pp. 78 s.; K. Weitzmann, M. Chatzidakis *et al.*,  
*Frühe Ikonen*, cit., p. 21, il.; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., il. 26. La pequeña tabla tiene un formato de 38 x 27  
cm (según Soteriou) o 28,2 x 21,6 cm (Weitzmann). Un icono similar en K. Weitzmann, *The Monastery of Saint  
Catherine at Mount Sinai: The Icons*, cit., B 60 [37,8 x 32,1 cm].

<sup>47</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., p. 1.461. Cfr. también H. Belting,  
*Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 156 s.

os doy como vuestra»<sup>48</sup>. Juan aparece en la imagen no sólo como testigo de los acontecimientos, sino que representa el papel de los hijos de María en Cristo.

El diálogo con la madre, que en el sermón se desarrolla *después* de la muerte de Jesús, subraya también en la imagen la continuación de la vida, sin la cual el icono constituiría una representación herética. Los planos temporales en sentido estricto han sido anulados porque la imagen no ofrece una unidad narrativa, sino una unidad de pensamiento, como ponen de manifiesto las figuras del marco, de las que no hemos hablado hasta ahora. La serie arranca en la parte superior con Juan Bautista flanqueado por ángeles y los Príncipes de los Apóstoles, y continúa con los Padres de la Iglesia, los mártires, monjes y, finalmente, vírgenes, incluida Catalina como patrona del monasterio al que se donó el icono. Los medallones de los santos se sitúan sobre el mismo fondo de oro que la Crucifixión, formando un marco no sólo en sentido físico, sino también simbólico, puesto que representan una imagen de grupo de la jerarquía eclesiástica. Sin embargo, esto significa simplemente que la Crucifixión acaece en el centro de la Iglesia, al igual que la Eucaristía, en la que aquélla se repite.

Gracias a las numerosas manifestaciones contemporáneas de las que fue objeto, la Crucifixión, en tanto que tema del icono y de una relación cultivada con el arte de la pintura, ofrece la posibilidad de reconstruir de manera general las expectativas depositadas en los «nuevos iconos» y el papel que desempeñaban en la vida de la sociedad.

### 13.5 Poesías y tratados pintados. La estructura narrativa de cuatro iconos de fiestas

Tan pronto como el icono se convirtió en tema de la *ekphrasis* retórica, se puso de manifiesto el déficit narrativo que padecía frente a la poesía religiosa y la homilética. El motivo radicaba en la naturaleza misma del asunto, puesto que la función que debía cumplir no era narrativa. No obstante, la comparación con la literatura despertó el deseo de composiciones análogas a las estructuras narrativas de la poesía religiosa. A este deseo vinieron a dar respuesta, cada uno a su manera, los cuatro «nuevos iconos» que a continuación reunimos en un grupo. Parecen ser puras *narraciones*, pero en realidad son iconos que presentan a un santo o una fiesta, es decir, un tema dogmático, con un revestimiento narrativo o metafórico, es decir, con un estilo *retórico*.

Tres de estas obras datan del siglo XII; la cuarta es de finales del siglo XI. Salvo la Anunciación, presentan un formato discreto, entre los 30 y los 40 cm, y son tablas de uso más bien privado. Las cuatro pertenecen en la actualidad a una misma colección, la del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, y permiten que nos hagamos una idea de lo grandes que son las pérdidas en otros materiales, pues, a excepción de la Escala de Virtudes, ninguna de ellas guarda relación interna con el monasterio del desierto.

En tanto que icono, la Escala de Virtudes (fig. 165) es probablemente el tema más inusual, pues parece que se trata de una narración alegórica que resume en una fórmu-

la el contenido de un tratado espiritual. El milagro de san Miguel en Chonae (fig. 166) no es un tema habitual, sino que narra un milagro del arcángel del que cabe preguntarse qué función desempeña en un icono. La pequeña tabla de la Natividad (fig. 168) no se restringe al nacimiento de Cristo, sino que incluye todo un ciclo de acontecimientos posteriores hasta la huida a Egipto. Por último, el icono de la Anunciación (fig. 167), de formato grande, también representa un caso especial tanto por el dramatismo de la escenificación como por la frondosa fauna y flora. Común a los cuatro iconos es el hecho de que ponen de manifiesto estructuras de pensamiento propias de la contemplación y estructuras narrativas propias de la poesía que se ajustan a sus temas.

La Escala de Virtudes (fig. 165) es, en tanto que escalera al cielo, la metáfora de un manual de ascesis espiritual cuyo autor fue conocido precisamente con el sobrenombre de «Juan de la Escala» (Juan Clímaco)<sup>49</sup>. Juan, cuyo tratado constituye el eslabón final de toda una larga serie de escritos ascéticos, estuvo unido durante un tiempo al monasterio de Santa Catalina del Sinaí y murió hacia mediados del siglo VII. Cuando Simeón, el nuevo teólogo de Constantinopla, llevó la mística a un nuevo florecimiento en torno al año 1000, el antiguo libro de la Escala, que ilustra el desarrollo de la vida espiritual en treinta escalones, gozó de nueva popularidad. De esta época<sup>50</sup> se conservan valiosos manuscritos iluminados que tienen en la escala que conduce al cielo un frontispicio estrechamente emparentado con nuestro icono<sup>51</sup>.

Sin embargo, el icono no era el frontispicio de ningún libro, sino una imagen independiente del santo autor, cuya fiesta se celebraba el cuarto domingo de Cuaresma. No obstante, no se le presenta como una figura icónica independiente, sino ascendiendo el último peldaño de la escalera, donde es recibido por el propio Cristo. Directamente detrás de él, es decir, a la cabeza de la larga procesión de monjes que suben, aparece el «arzobispo Antonio», al parecer el comitente del icono, en la habitual pose suplicante de la Deesis. Así pues, el icono es tanto una imagen votiva del arzobispo Antonio como la imagen que celebra la festividad de san Juan Clímaco en su antiguo monasterio. Antonio pudo ser un prelado de la capital, donde la iluminación de manuscritos ofrecía los modelos narrativos que emplea la tabla. El frontispicio de los libros ilustrados invitaba al *paragone* entre literatura y pintura al resumir el contenido doctrinal del texto en una metáfora visual. Cielo y tierra, el esfuerzo y la lucha en torno a la virtud, aparecen en una vista «espacial» que presenta a los monjes como héroes en un escenario verdaderamente cósmico.

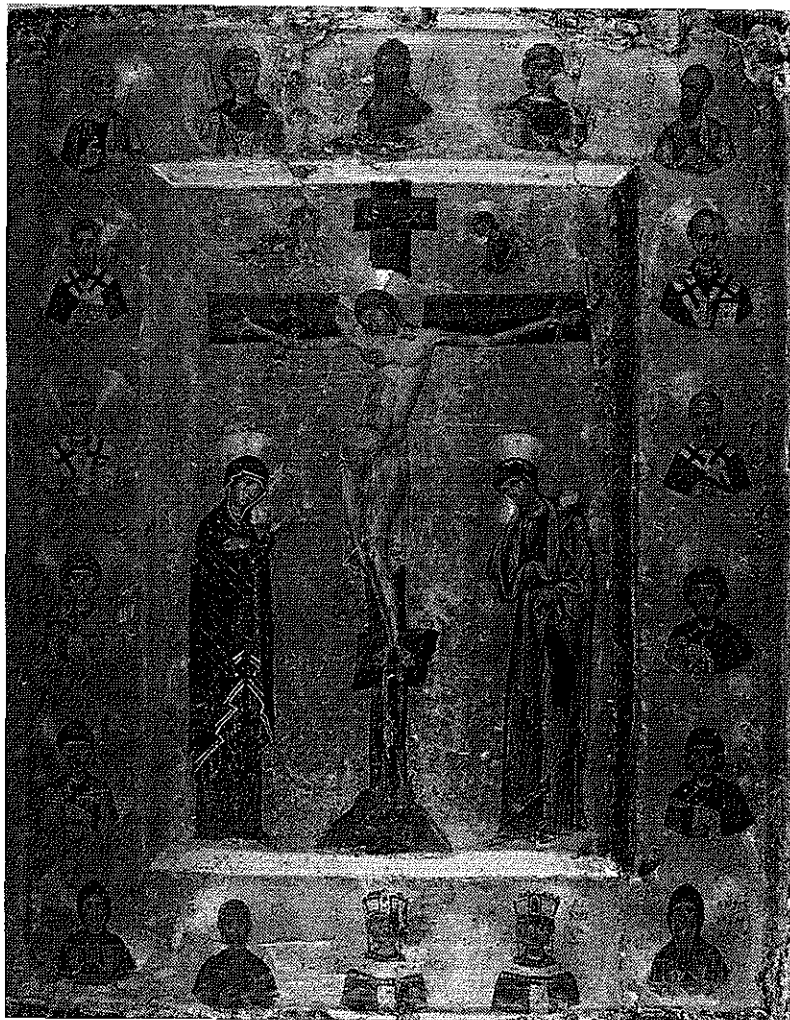
La tabla, que a diferencia de las miniaturas está pintada sobre un fondo de oro, une tierra y cielo a través de una escalera de treinta escalones exactos dispuesta diagonalmente en la imagen. Junto a ella, figuras demoníacas silueteadas en negro capturan a quienes fracasan en la virtud para lanzarlos a la boca del infierno, que aparece en el

<sup>49</sup> W. Völker, *Scala paradisi. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem neuen Theologen*, Wiesbaden, 1968.

<sup>50</sup> J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, especialmente ils. 15, 17, 31, 66, 67, 133.

<sup>51</sup> 41 x 29, 3 cm. K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., il. p. 20; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., núm. 25.

<sup>48</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., p. 1476.



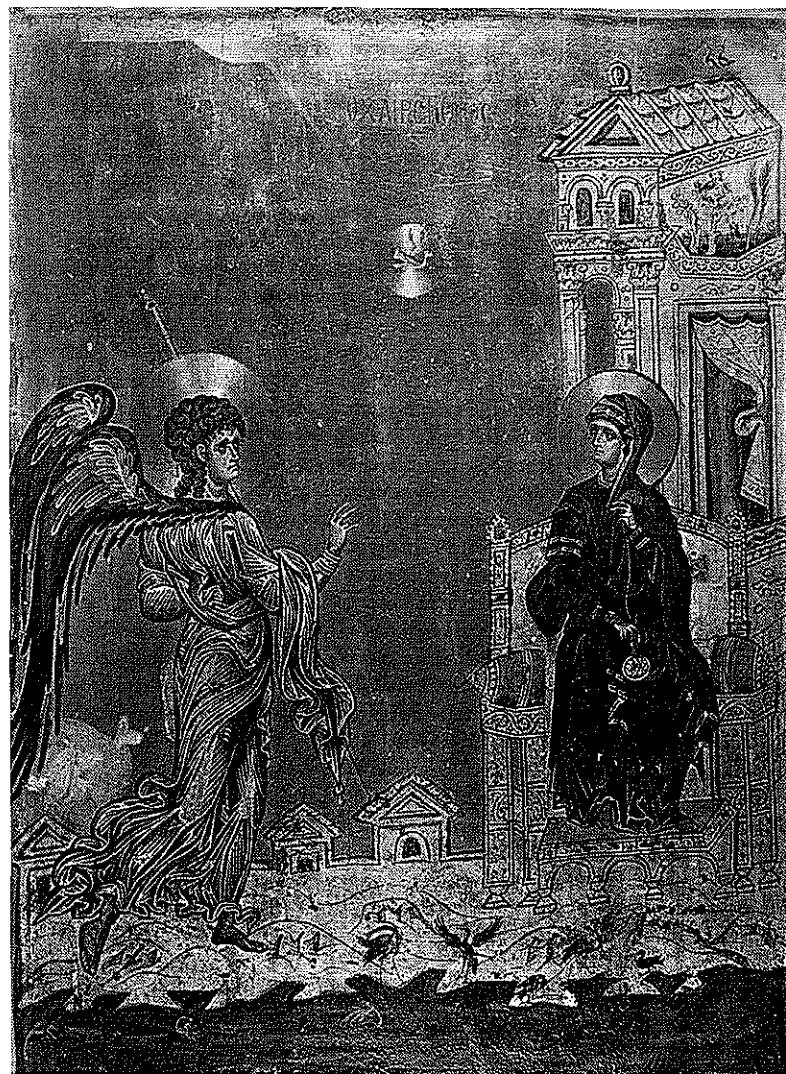
164. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la Crucifixión, siglo XII.



165. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la Escala de Virtudes de Juan Clímaco, siglo XII.



166. Monasterio de Santa Catalina del Siná. Icono con el milagro de san Miguel en Chonae, siglo XII.



167. Monasterio de Santa Catalina del Siná. Icono de la Anunciación, ca. 1200.

centro inferior de la imagen. Arriba a la izquierda, un grupo de ángeles, que representan a los moradores del cielo, recibe las almas de los victoriosos atletas de la virtud. Abajo a la derecha, un coro de monjes sobre el fondo simbólico de la montaña del Sinaí contempla el drama de la virtud, que se ha convertido en su propia meta vital. La estructura retórica se manifiesta tanto en el progreso ordenado de la ascensión como en la drástica brutalidad de la caída. Estos movimientos contrarios, que se han traducido rítmicamente en un contraste dramático, llenan el intervalo entre cielo y tierra, en cuyos extremos aparecen frente a frente, de manera antitética, monjes y ángeles o, por utilizar una metáfora de la época, ángeles celestiales y terrenales. Sólo una de las dos diagonales muestra acción y, por tanto, el camino de un extremo al otro. El escritor y santo es también actor de los hechos y no simple comentarista, como sucede en las miniaturas. La estructura retórica, que reside en la antítesis y en la exageración, ya había sido desarrollada por la miniatura, pero se trasladó al icono de forma más rigurosa.

El pequeño icono con el milagro del arcángel san Miguel<sup>52</sup> (fig. 166) presenta no tanto el hecho como al taumaturgo celestial, cuya fiesta se celebraba bajo el signo de este milagro. También la fiesta del «incorpóreo» (*asomaton*), como se denominaba al ángel, el 8 de noviembre aparecía caracterizada con este milagro en un leccionario iluminado, como vimos anteriormente (véase cap. 12.5; fig. 155). El icono es, pues, una imagen relacionada con las fiestas de san Miguel y los arcángeles que se celebraban en la iglesia constantinopolitana de San Miguel en Anaplous. La festividad de noviembre, sin embargo, también estaba dedicada a la memoria (*anamnesis*) de una epifanía histórica del arcángel en la tierra<sup>53</sup>. En la Antigüedad tardía, se habla de un lugar en el que había un manantial curativo cerca de Colosas, en Frigia<sup>54</sup>, donde el arcángel tenía un santuario que custodiaba el devoto Arquipo: éste aparece en la imagen con hábito monacal. Según la leyenda, los paganos represaron dos ríos para destruir el santuario. Entonces apareció el arcángel, el «Príncipe del agua», y los dirigió hacia una grieta, de donde el lugar recibió el nombre de Chonae: en la tabla, los dos ríos, uno de los cuales rodea el santuario, corren hasta la grieta que, situada antes las gradas de la iglesia, ha abierto san Miguel con su vara; allí forman un remolino y desaparecen.

Los milagros del arcángel san Miguel eran asimismo objeto de ejercicios retóricos, y también Psellos, con quien nos encontramos una vez más, dedicó un solemne discurso a «los milagros del general [celestial] Miguel»<sup>55</sup>. En el icono, algunas fórmulas iconográficas, como la del arcángel luchando contra Satanás con la lanza con la cruz o la del monje rezando ante una iglesia, se unen de tal modo que brille la narración y dote de aura al milagro. En un ancho listón situado en la parte superior del marco, había una larga inscripción explicativa de la que ya sólo es legible, a la derecha, el nombre de Arquipo. La sintaxis visual está al servicio de la antítesis entre el ángel dramático y el mon-

je temeroso, entre la acción libre y la espera orante. El monje, circunscrito a la mitad más estrecha de la imagen, equivale a la humilde figura de un donante. El arcángel, en comparación una figura de dimensiones sobrehumanas, está hecho por completo de un movimiento rápido y fluido que recorre las proporciones alargadas del «incorpóreo». Las manos y los pies, minúsculos en comparación, participan menos en la acción que el ondeante atuendo, que capta el movimiento del vuelo. Las acentos de color más fuertes, como el azul claro y el amarillo pálido en el ropaje y el bermellón bajo las alas, se concentran en esta figura, que era la destinataria del culto. El resto es una narración marginal retórica que ilustra la «entrada en escena» del ángel.

Otra aparición de un ángel, la Anunciación de Gabriel a María, es el tema de una tabla extraordinaria de finales del siglo XII (fig. 167), en la que se pone claramente de manifiesto la influencia del lenguaje retórico de la *ekphrasis*<sup>56</sup>. En esta ocasión, el protagonista no es el ángel sino María, pues el motivo de la imagen es la fiesta que se le dedica el 15 de marzo. No obstante, el verdadero tema es el diálogo entre las dos figuras. La aceptación de la encarnación por parte de María pone en marcha la obra de la salvación, como leemos en tantas ocasiones. En la imaginación de la época, el anuncio de la concepción no era algo sencillo, sino que el ángel tenía que convencer a María, reticente en un primer momento. Así pues, el diálogo entre ambos constituía uno de los temas predilectos para realizar un ejercicio de estilo retórico. De hecho, constituyó la base tanto de las homilías de los Padres de la Iglesia como del más célebre himno mariano (siglo VI), denominado *Akathistos* porque sus 24 estrofas con las 156 fórmulas de saludo a María se cantaban de pie, sobre todo un sábado de Cuaresma<sup>57</sup>. También Psellos dedicó al tema un ejercicio retórico<sup>58</sup>. Una elaboración retórica del tema en la homilética del siglo XII la encontramos entre los sermones marianos que redactó el monje Jacobo del monasterio Kokkinobaphos en Bitinia. Se encuentra en dos lujosos manuscritos de la época (fig. 179), en los que el diálogo entre el arcángel y la Virgen aparece ilustrado con no menos de ocho miniaturas<sup>59</sup>.

Además del papel hablado otorgado a las dos figuras, nuestra tabla llama la atención por otras dos particularidades, que no tienen parangón en la historia iconográfica del tema. Salvo la figura de María, presenta una pintura monocroma, en una grisalla dorada, y, además de una estructura arquitectónica, añade a las figuras en la parte inferior un paisaje fluvial animado con peces y pájaros. Weitzmann explica el motivo del río con la idea de la Virgen como «fuente de vida» (*zoodochos pege*)<sup>60</sup>. Maguire,

<sup>56</sup> 61 x 42 cm. K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., il. p. 30; K. Weitzmann, «Eine spät-kommenische Verkündigungssikone des Sinai...», *Festschrift für H. von Einern*, Berlín, 1965, pp. 299 ss., con repr. en color; *idem*, *The Icon*, cit., núm. 27; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., il. p. 62. Cfr. también nota 61.

<sup>57</sup> H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, cit., pp. 427 s. [Romanos Melodos con un nueva introducción de comienzos del siglo VII]; E. Wellesz, «The Akathistos. A Study in Byzantine Hymnography», *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1956), p. 141 ss.

<sup>58</sup> *Opera minora* (como en nota 55), I, pp. 82 ss.

<sup>59</sup> S. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco*, Roma, 1910, ils. 48-57. Los dos manuscritos ilustrados son el Cód. gr. 1208 de París y el Cód. gr. 1162 (fols. 11-133v), de los que proceden las reproducciones de la obra de Stornajolo.

<sup>60</sup> K. Weitzmann, 1965 (como en nota 56), p. 302.

<sup>52</sup> 37,5 x 30,7 cm. G. y M. Sotriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, il. 65; II, pp. 79 s.; K. Weitzmann, *The Icon*, cit., núm. 22; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 57 con repr.

<sup>53</sup> *Analecta hymnica graeca*, III, ed. A. Kominis, Roma, 1972, pp. 220 ss.; E. Follieri, *Il calendario in metro iconografico di Cristoforo Mitilíneo*, II, Bruselas, 1980, p. 71.

<sup>54</sup> B. Kötting, *op. cit.*, pp. 166 ss.

<sup>55</sup> M. Psellos, *Opera minora*, ed. E. Kurtz y F. Drexler, I, Milán, 1936, pp. 120 ss.



por su parte, lo entiende en el contexto de una interpretación de la fiesta mariana como fiesta de la primavera que celebra el renacer de la naturaleza<sup>61</sup>. El *topos*, con elementos del elogio de la naturaleza de la retórica clásica, lo encontramos en una homilía de Gregorio Nacianceno para el domingo después de la Pascua, ilustrada en numerosas ocasiones con paisajes bucólicos<sup>62</sup>. La ribera del río, un motivo helenístico de cierta importancia en el arte paleocristiano, sería, en consecuencia, una figura retórica que adorna la descripción, como las fórmulas poéticas de la *ekphrasis* en la literatura. El nido de cigüeñas en el tejado y el jardín de la terraza habitado por pájaros encajarían en este contexto.

Una vez que se ha encontrado esta estructura poética, se descubren otras posibles asociaciones que ponen de manifiesto el carácter sintético del vocabulario iconográfico. El edificio con su rica decoración de columnas puede ser un símbolo de María como «Templo viviente», y el muro almenado, un símbolo de la «fortaleza inexpugnable»<sup>63</sup>. La monocromía dorada es una metáfora de la sobrenatural «luz que irradia el altar»<sup>64</sup> y también impregna al ángel incorpóreo. Sólo María, que debe dar cuerpo a la «palabra incorpórea», presenta en su vestidura un azul compacto y un profundo pardo púrpuro. En la imagen teje el velo del Templo con el color de la sangre, como un ropaje para el Logos, cuya existencia encarnada tomó vida «a partir del Espíritu Santo y su propia sangre [materna]»<sup>65</sup>. La narración visual se desarrola en varios planos en cada uno de sus motivos. La metáfora de la primavera no sólo remite a la fecha de la fiesta de la Anunciación, sino también de manera general al renacer del hombre en el nacimiento del Salvador. En un antiguo himno de la Natividad, Adán y Eva conversan sobre la llegada de su nueva primavera, en la que la Virgen madre abre de nuevo el Paraíso<sup>66</sup>.

El enriquecimiento metafórico convierte la forma narrativa en retórica y, de manera similar al procedimiento asociativo de la literatura, hace más patente la base teológica. En los papeles hablados, las personas expresan sus sentimientos e ideas. María mira al ángel, al que responde, y al mismo tiempo alza el oído, «a través del cual recibió al Logos»<sup>67</sup>. La *figura serpentinata* del ángel es algo más que una simple fórmula del estilo pictórico dinámico de su época. En él aparecen unidos un movimiento veloz, en el vuelo y el paso rápido, y un movimiento de freno, en el giro del tronco. Se presenta ante María con su mensaje, se estremece al ver a la mujer «cuyo cuerpo debe encerrar al que no tiene límites», y se sorprende tanto de las retenciones iniciales de la Virgen que su gesto no puede ocultarlo. En los frescos contemporáneos de Lagoude-

ra en Chipre (1192) aparece un Gabriel similar, aunque en una actitud de diálogo menos compleja<sup>68</sup>.

El icono de la Anunciación, cuya estructura retórica es manifiesta, facilita la comprensión de un icono de la Natividad (fig. 168) que es la más insólita de las obras tratadas en este capítulo<sup>69</sup>. Quizá se trate de la tabla central de un tríptico, como parece indicar su terminación semicircular, sobre la que probablemente se cerraban las hojas laterales. Su carácter único se debe a que al nacimiento de Cristo se añade la historia completa del ciclo festivo navideño en diez escenas, que tienen lugar en las laderas de la montaña donde se sitúa la gruta de la Natividad o en las líneas de tierra de un paisaje como los que encontramos en algunos relieves cristianos tardoantiguos<sup>70</sup>. La historia de los Magos aparece representada en tres escenas; la de los pastores, en dos. La huida a Egipto y la matanza de los inocentes cierran la secuencia en la parte inferior de la imagen. La tabla tiene inscripciones que explican los acontecimientos con sus nombres. La riqueza de detalles narrativos es tal que uno se pregunta por qué precisamente un icono incluye semejante ciclo narrativo.

Sin embargo, esta pregunta nos conduciría a malinterpretar la composición, pues ésta no narra acontecimientos bíblicos, sino que es un *himno pintado*. Como los himnos correspondientes, sólo tiene un tema: el nacimiento del niño Dios, pero lo explica y describe mediante escenas adicionales que lo reflejan en hechos extraordinarios con los que adquiere su verdadero significado. La pregunta que formulan siempre los himnos es quién ha nacido. La respuesta la tienen los pastores, ante quienes se aparecieron los ángeles, y los Magos conducidos hasta el lugar del nacimiento por una estrella. También la salvación milagrosa del niño de la persecución asesina de Herodes confirma el misterio. El centro de atención de estos himnos se sitúa en la figura de María, a la que quienes la visitan dan explicaciones sobre el niño al que ha dado a luz. Su público son los fieles, que deben adorar al niño en el pesebre junto con los Magos, los pastores y también los ángeles.

En el himno *Akathistos*, que intercala pasajes narrativos desde la Anunciación hasta la huida a Egipto, el texto se centra por completo en los episodios de la vida de María relacionados con su alumbramiento<sup>71</sup>. Los ángeles se estremecen ante la encarnación, los pastores escuchan a los ángeles «cantar himnos de alabanza» y los Magos dan testimonio del niño como «heraldo de Dios» guiados por la estrella de Belén. El himno bizantino más famoso de la Natividad, compuesto por Romanos Melodos, presenta a casi todos los actores de las escenas de este icono en diálogo directo con María<sup>72</sup>. Arranca con las palabras: «La Virgen dio a luz hoy al Sobrenatural, y la tierra ofrece una cueva al Inaccesible. Los ángeles entonan una alabanza con los pastores y los Ma-

<sup>61</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 42 ss., 50.

<sup>62</sup> G. Galavaris (como en nota 23), pp. 101 ss., 149 ss., con ils. 102-108, 140-142.

<sup>63</sup> Introducción del himno *Akathistos* (como en nota 57).

<sup>64</sup> Juan de Eucaita, epigrama de un icono de la Natividad (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 120, cit., p. 1.123). Cfr. también Juan Damasceno, homilía del nacimiento de la Virgen, ed. Voulet (como en nota 21), p. 61 [sobre el brillo luminoso del Espíritu Santo], p. 71 [sobre la luz inaccesible].

<sup>65</sup> Juan Damasceno (como en nota 64), p. 61.

<sup>66</sup> *Romanos Melodos*, ed. J. Grosdidier de Matons, II (*Sources chrétiennes* 110), París, 1965, p. 90, núm. 3, pp. 88 ss. [el himno núm. XI (el segundo himno de la Natividad)].

<sup>67</sup> Juan Damasceno (como en nota 64), p. 71.

<sup>68</sup> A. y A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, cit.

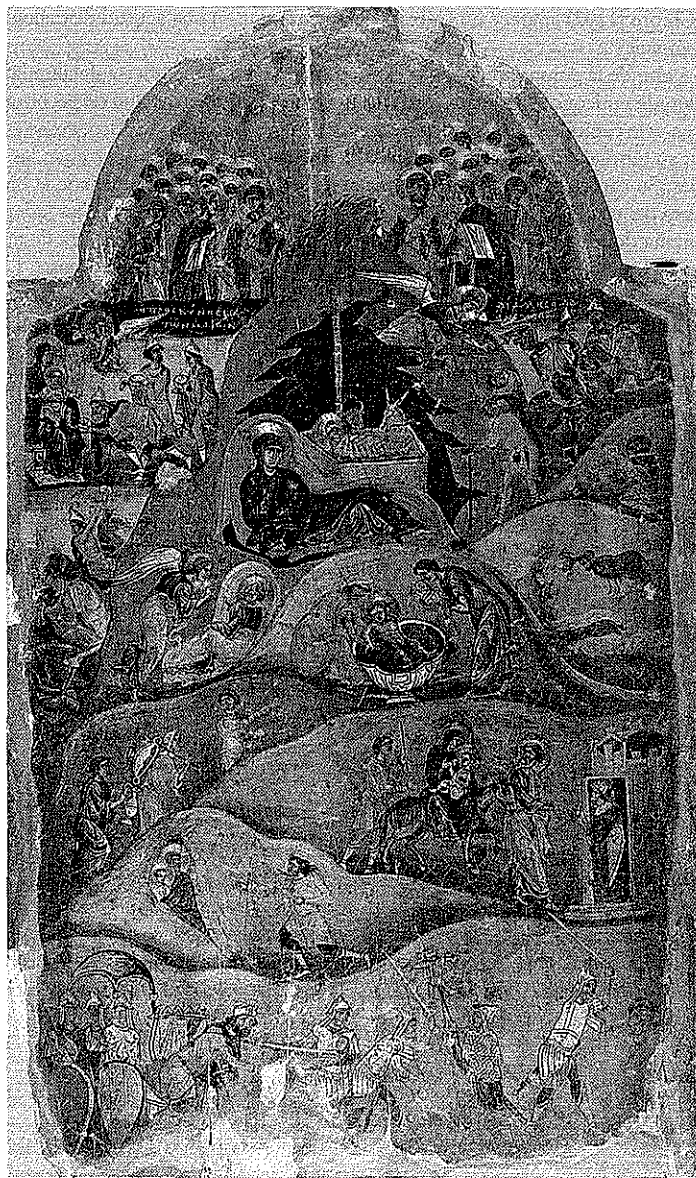
<sup>69</sup> 36,3 x 21,2 cm. K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., pp. 22 s. con repr.; H. Maguire, *op. cit.*, p. 31.

<sup>70</sup> Venecia, San Marcos, Capella Zen: relieve con el nacimiento de Cristo y la huida a Egipto, así como una obra del mismo corte de San Giovanni Elemo.

<sup>71</sup> Cfr. nota 57.

<sup>72</sup> Ed. Grosdidier de Matons (como en nota 66), II, pp. 50 ss. [He Parthenos semeron].





168. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono con el ciclo navideño, ca. 100.

gos siguen el rastro de la estrella». Estos últimos habían estado en Jerusalén, que «mata a sus profetas», y María se alegra de sus regalos, que necesita para la huida a Egipto. La estrella y los pastores que cantan la alabanza ponen de manifiesto la verdadera naturaleza del recién nacido. El himno del siglo VI es la base de un epigrama que Juan Mauropous, amigo de Psellos, dedicó en el siglo XI a un icono de la Natividad parecido a nuestra tabla<sup>73</sup>. La diferencia respecto al modelo consiste en el ahondamiento retórico en el paradójico misterio (Dios encarnado). Sin embargo, coinciden en exhortar a acudir a toda prisa con los pastores a la «cueva oculta», en la que se puede ver «un pesebre, un niño y una virgen». Testigo del milagro es «la estrella que ves en el cielo y desde allí te muestra al niño».

Los epigramas dedicados a iconos indican el camino hacia la estructura narrativa retórica que estrecha los lazos entre icono y poesía. El poeta describía el acontecimiento de manera muy expresiva y lo interpretaba al mismo tiempo mediante recursos asociativos y metáforas. El pintor debía proceder de manera distinta, pues sólo tenía a su disposición los medios de la narración propiamente dicha, pero podía disponer las escenas de tal modo que enmarcaran el tema principal y lo comentaran. Incluso en la decoración pictórica de las iglesias el tema no suele restringirse al nacimiento, sino que incluye a los pastores y a los Magos como testigos. En nuestra tabla, la terminación semicircular con los ángeles representa el cielo, desde el que la estrella proyecta su rayo de luz directamente sobre el pesebre y ha descendido el recién nacido. La «cueva escondida» con el pesebre, el niño y la virgen de los que habla el poeta, constituyen el meollo del acontecimiento en torno al cual se agrupan las escenas circundantes con un ritmo elaborado con extrema exactitud. Como si se tratara de un escenario unitario, los Magos aparecen por la izquierda y se van por la derecha. En una estructura estrófica similar, los pastores reciben en el campo, arriba a la derecha, la buena nueva y emprenden el «camino» a Belén por la izquierda, donde se encontrarán con la escena del baño del niño. La huida a Egipto, en el lado derecho, se corresponde, en un movimiento contrapuesto simétrico, con la huida de Isabel a las montañas. La matanza de los inocentes, un brillante logro retórico, cierra esta estructura poética en la parte inferior del cuadro, es decir, en el lugar más alejado del pesebre. En su contraposición al cielo, representa el intento asesino del Mundo, que no puede impedir el acto de salvación del Cielo. Es importante reconocer esta estructura poética para no cometer el error de interpretar la obra como la simple inclusión de un ciclo narrativo en el icono.

### 13.6 Nuevas imágenes marianas y su papel dialogante

Las nuevas funciones «habladas» asignadas a María, como las que desempeña en su papel de madre amorosa, han llevado a los investigadores a creer en la existencia de tipos de iconos hijos, con su nombre, como los que aparecen en los libros de modelos

<sup>73</sup> Cfr. nota 64.

posteriores<sup>74</sup>. Contra esta idea puede argüirse que, en realidad, apenas sabemos nada sobre los nombres y la historia de estos iconos en época bizantina. Un ejemplo especialmente bueno es precisamente el tema de la madre amorosa. El concepto de *Eleousa* o «Misericordiosa» designa en general simplemente un papel teológico, pero no un determinado tipo de icono mariano<sup>75</sup>. La descripción como *Glykophilousa* o «la que besa suavemente» no procede de época bizantina, y la denominación como *Umilenie* o «ternura», frecuente en Rusia, no posee equivalente en griego<sup>76</sup>. Los conceptos habituales no dicen nada, pues, ni sobre la procedencia de estos iconos ni sobre el sentido en que hay que interpretarlos, al menos no para la época en que surgieron.

El papel «hablado» de la madre amorosa lo encontramos en dos iconos muy distintos de Constantinopla, que hicieron historia en otros lugares gracias a dos réplicas famosas. Una de ellas fue llevada en 1136 a Vladimir, la residencia de los grandes duques rusos<sup>77</sup> (fig. 175). La otra llegó a Chipre hacia 1080, donde se convirtió en el icono titular del monasterio de Kykkos, fundado por el monje constantinopolitano Isaias<sup>78</sup> (fig. 174). Desde entonces se habla de la «Madre de Dios de Kykkos», al igual que en Rusia, poco después, de la «Madre de Dios de Vladimir». Sobre los originales y su morada en la capital sólo podemos plantear hipótesis. Los dos tipos son contradictorios en su sentido. Un tercer tipo de la madre amorosa, probablemente síntesis de los dos precedentes, recibió culto en una réplica de Pelagonia, y toma su nombre precisamente de esta réplica<sup>79</sup>.

<sup>74</sup> Cfr. sobre todo B. Rothermund, *Handbuch der Ikonenkunst*, Munich, 1966; H. Skrobucha, *Meisterwerke der Ikonmalerei*, Recklinghausen, 1975, que, por supuesto, tienen toda la razón en lo que se refiere al material más reciente. Sobre la historia de los tipos iconográficos en época bizantina, véase especialmente H. Hallensleben, en *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3, 1971, pp. 161 ss.; K. Kalokyris, *He zographike tes orthodoxias*, Tesalónica, 1972, pp. 35 ss., *passim*; R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, pp. 88 ss.; R. L. Freytag, *op. cit.*, *passim*; G. Babic, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 61 ss.

<sup>75</sup> Fundamental al respecto: M. Tatic-Djuric, *op. cit.*, pp. 259 ss.; y también K. Kolb, *Eleusa. 2000 Jahre Madonnenbild*, Ratisbona, 1968, pp. 94 ss.

<sup>76</sup> Sobre los tipos correspondientes, véase K. Kalokyris (como en nota 74), pp. 67 ss.; R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, pp. 89 ss.; A. Grabar, «Las images de la Vierge de tendresse», *Zograph* 6 (1975), Belgrado, pp. 25 ss.; N. Thierry, «La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne», *Zograph* 10 (1979), pp. 59 ss.; R. L. Freytag, *op. cit.*, pp. 332 ss.; G. Babic, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», *cit.*, pp. 61 ss.

<sup>77</sup> Moscú, Galería Tretjakov: 78 x 54,6 cm (ampliada a 103,6 x 68,5 cm): A. J. Anisimov, *Our Lady of Vladimir*, Praga, 1928 [fundamental]; V. I. Antonova, en *Vizantiskij Vremnik* 18 (1961), pp. 198 ss.; K. Berckenhagen, «Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir in ihre byzantinischen Parallelen», *Kyrios* 3 (1963), pp. 146 ss.; D. I. Pallas, «Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz», *cit.*, pp. 167 ss.; K. Weitzmann, *The Icon*, *cit.*, núm. 21; K. Weitzmann, M. Chatzidakis *et al.*, *The Icon*, *cit.*, p. 55 con repr.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, *cit.*, pp. 174 s.; H. Maguire, *op. cit.*, pp. 102 s.; véase también M. Alapatoff y V. Lazareff, «Ein byzantinisches Tafelwerk...», *Jahrbuch der preussischen Kunstanstellungen* 67 (1925), pp. 140 ss.

<sup>78</sup> *Perigraphé tes hieras ... mones tes hyperagias Theotokou tou kykkou*, Venecia, 1851; G. Soteriou, «He Kyklotissa», *Nea Kestia*, 1939, p. 36, il. 3; A. Papageorgiu y D. Mouriki, *Byzantine Icons from Cyprus*, catálogo de la exposición del Museo Benaki, Atenas, 1976, p. 16. La imagen, muy repintada, se encuentra casi completamente oculta bajo un revestimiento metálico. Las réplicas más importantes que nos dan una idea en este catálogo son las núm. 27 (icono de Asinou, 88 x 36 cm) y núm. 30. Cfr. también A. Papageorgiu, *Icons of Cyprus*, Ginebra, 1969, il. 48. Sobre el monasterio y el icono: R. Gunnis, *Historic Cyprus*, Londres, 1936, pp. 302 ss.

<sup>79</sup> Cfr. también cap. 12, nota 73. En el catálogo *Ekthesis gia ta hekato chronika tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, Atenas, 1985, se reproduce una importante obra temprana de Tesalónica del siglo XII, actualmen-

El problema que representa el hecho de que sólo conozcamos las nuevas creaciones de la pintura de iconos de la capital a través de réplicas con una «segunda» historia propia, hace aconsejable mencionar, aunque sólo sea brevemente, el círculo de los iconos afectados por esta circunstancia. Sólo así se puede plantear escribir una historia del icono en los siglos intermedios. El icono de la Virgen como abogada o intercesora con la petición en la mano lo conocemos gracias a dos réplicas capitalinas de hacia 1100 que, como vimos anteriormente (véase p. 326), llegaron respectivamente al monasterio de Santa Catalina del Sinaí y a Spoleto (fig. 149). En la postura lateral y el ademán suplicatorio, ambas obras coinciden con el icono titular de la iglesia mariana de Chalcopratia, donde el modelo surgió probablemente como una variante en la que María se dirige con una petición escrita a Cristo, el que responde (*Antiphonites*). Ésta era la advocación de un icono de Cristo y, en la vida de la corte, de la instancia que decidía sobre las súplicas<sup>80</sup>. La réplica de la colección del Sinaí está pintada a la encáustica, como las obras de la Antigüedad tardía, aunque esta técnica era aún corriente en el siglo XI, como sabemos gracias a una donación de iconos realizada al monasterio del Gran Lavra en el monte Athos<sup>81</sup>. El sentimiento de ternura y la figura casi incorpórea, rasgos típicos de la época hacia 1100, también los encontramos en la pequeña imagen sobre lienzo de Spoleto, recortada en los márgenes superior e inferior cuando una dama de la familia Petralipha (?) hizo añadir a la obra un revestimiento metálico, en el cual, por cierto, el texto pintado, que repetía literalmente el original, fue sustituido por una versión más larga en la que la Madre de Dios entrega su súplica por la nueva propietaria de la obra, Irene. Los rayos de luz que caen sobre María desde el margen superior derecho señalan que la respuesta que recibe por su intercesión es positiva.

El único icono de esta época del que conservamos el original o, mejor dicho, el proto-ejemplar, es el de «la que trae la victoria», que recibía culto en Venecia con el nombre de *Nicopeia* (véase cap. 10.4; fig. 1), siempre y cuando se trate realmente de la tabla que los cruzados incluyeron en su botín en el año 1203 tras robarlo del carro del general bizantino: la mirada dominante se ajusta a su papel como generala invencible. De la antigua *Hodegetria*, la predilecta en el culto a los iconos de la casa imperial, por cuya posesión se enfrentaron las distintas fracciones conquistadoras en 1204 (véase cap. 4.5), por el contrario, no se conoce ninguna réplica —a pesar de las numerosas repeticiones— que pudiera ofrecer algún tipo de conclusión artística sobre el original.

Una hermosa réplica capitalina de hacia 1100 de un icono doble de la Anunciación (figs. 169-170) se convirtió en el icono titular de una iglesia mariana de Ohrid, la sede arzobispal de los Balcanes<sup>82</sup>. Un arzobispo de nombre León añadió al marco

te en el Museo Bizantino de Atenas, núm. 4 [114 x 70 cm]; M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11-13 siècles et la transformation du templon, XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines», *cit.*, il. 22.

<sup>80</sup> Cfr. al respecto cap. 12, nota 67.

<sup>81</sup> M. Chatzidakis, «Anciennes icônes de Lavra d'après un texte géorgien», en *Mélanges P. Debvoje*, Bruselas, 1986, pp. 425 ss.

<sup>82</sup> Ohrid, Museo de la iglesia de Sv. Kliment: 111 x 68 cm: V. J. Djuric, *Icones de Yougoslavie*, Belgrado, 1961, núms. 20, 21; R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, p. 90; G. Babic, *Icones*, París, 1980, láms. 2, 3; K. Balabanov, *Icone della Macedonia* (Musei Vaticani), Roma, 1986, pp. 12 s. y los frontispicios en color. El revestimiento de plata por-



169, 170. Ohrid (Macedonia), Museo. Icono doble de la Anunciación, hacia 1100.



171. Paphos (Chipre), Monasterio de Neófito. San Esteban el Joven, siglo XII.

metálico una inscripción en homenaje de la «Kore» o Virgen, cuyo tipo se conocerá más tarde en Italia con el nombre de *Annunziata*. La iglesia de Ohrid tenía la advocación del monasterio mariano más importante, fundado en la capital en el siglo XI, a saber, *Peribleptos* o «eminente» (María)<sup>83</sup>. El original del icono quizás tenía su residencia en ese monasterio, pero también podría haber estado en el monasterio de la *Kecharitomene* o «María llena de Gracia», para el que una emperatriz estableció la regla en torno a 1100<sup>84</sup>. En este caso, la Madre de Dios no mira al ángel sino al observador, y representa un papel «hablado» propio del que no podemos ocuparnos en estas páginas.

Todas estas obras, réplicas u originales, datan de las décadas en torno al año 1100 y presentan muchas similitudes tanto en la expresión «dialogante» como en la concepción psicológica. Casi todos son iconos *toponímicos*, que llevaban el nombre de un lugar y, por tanto, estaban vinculados a un iglesia determinada, como hemos podido comprobar en un inventario de iconos de 1077<sup>85</sup>. El «catálogo de iconos» que ofrece una tabla del siglo XI corrobora también este hecho<sup>86</sup> (fig. 13). En la magna obra de Janin sobre la topografía eclesiástica de Constantinopla, constan 139 iglesias y monasterios bajo la advocación de María<sup>87</sup>. No todas coexistieron y algunas de ellas no fueron fundadas hasta pasado 1261. No obstante, el número es llamativo. Cuatro iglesias marianas se remontan a los siglos V y VI y poseían antiguos iconos de los que aún podemos hacernos una idea aproximada, a excepción del de la iglesia «de la fuente» (*pege*). La iglesia de Chalcoptaria era, en realidad, la iglesia mariana del patriarca. En ella celebraba las grandes fiestas de la Virgen (Nacimiento de María, Presentación de María en el Templo y Anunciación). La iglesia de Blachernae era, por el contrario, la estación el día de la Presentación de Jesús en el Templo (*Hypapante*) y de la Dormición (*Koimesis*)<sup>88</sup>. En los siglos XI y XII, se fundaron otros ocho monasterios marianos relevantes<sup>89</sup>; sin embargo, no tenemos apenas información sobre sus iconos.

Un buen ejemplo de los problemas a los que nos enfrentamos en este contexto nos lo ofrece la *Eleousa* o «María misericordiosa». Dicha advocación se había introducido en

ta la inscripción: «Ta sa prosago soi, Kore Panhagia. Leon sos oiktros oiketes Theou thytes [Lo tuyo te lo doy yo, Virgen Santísima: tu fiel servidor León, sacerdote de Dios]». Quizás este León sea el arzobispo León Mung (1108-1120), lo que significaría que la obra es algo más antigua.

<sup>83</sup> R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., núm. [entre las iglesias de la Theotokos].

<sup>84</sup> Véase Apéndice, texto 23.

<sup>85</sup> Véase Apéndice, texto 25 A (4).

<sup>86</sup> Véase cap. 4, nota 12. Sobre los iconos toponímicos: R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, pp. 93 ss.

<sup>87</sup> R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., pp. 156 ss.

<sup>88</sup> J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, I, Roma, 1962, pp. 18 s. [Nacimiento de la Virgen el 8 de septiembre], 110 s. [Presentación en el Templo el 21 de noviembre], 126 s. [Concepción de santa Ana el 9 de noviembre], 220 s. [Presentación el 2 de febrero], 254 s. [Anunciación el 15 de marzo], 368 s. [Tránsito de la Virgen el 15 de agosto].

<sup>89</sup> R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., núms. 31, 32, 40, 54, 61, 86, 87, 89, 96 [entre las iglesias de la Theotokos]. Los monasterios son los de Evergetes, Kecharitomene, Kyros, Pammakaristos, Panachrantos, Pantanassa y Peribleptos.

teología y poesía mucho tiempo atrás, y también era habitual encontrarlo en iconos<sup>90</sup>. En el siglo XI se fundó el primer monasterio con este nombre, y en el siglo XII el icono de la Virgen del monasterio del Pantocrátor recibió la misma advocación<sup>91</sup>. Cabe suponer que se pondría cuidado en que en estos casos no se confundieran los iconos titulares. En un monasterio de igual nombre fundado en los Balcanes en 1085, se menciona una tabla grande de la Virgen de pie: «y el Niño se acerca a su pecho [*engkardion*] balbuciendo algo [*eulalaton*]»<sup>92</sup>. Quizá era la réplica de un original de la capital. Si se quiere argumentar históricamente, es necesario diferenciar de manera estricta el concepto teológico de la advocación de una iglesia, cuando son el mismo: sólo el lugar era vinculante para el tipo de icono o, dicho de otra manera, imprimía su sello al tipo.

También es necesario hacer una observación fundamental para situar bajo la luz apropiada la cuestión referente a la antigüedad de los tipos iconográficos. Un iconógrafo aplicado siempre se alegrará si puede documentar el tema de la madre amorosa en un marfil de época tan temprana como el siglo IX<sup>93</sup>. Sin embargo, sería muy arriesgado inferir que, a partir de ese momento, se trataría de un tipo iconográfico vigente en todo momento. Los tipos iconográficos antiguos –y, en cualquier caso, había pocos con las funciones «dialógicas» indicadas– a veces resurgían bajo nuevas condiciones. En algunas ocasiones, se trataba de un redescubrimiento en toda regla, y las circunstancias de su hallazgo legitimaban su nueva fama. Ejemplo de ello es un antiguo icono de la Virgen con la efigie del niño en un escudo, que volvió a extenderse rápidamente en el segundo cuarto del siglo XI, cuando fue redescubierto y se creyó que se trataba de una obra víctima de la iconoclastia (véase cap. 9.3). A partir de la información de la que disponemos actualmente, el papel hablado de la madre amorosa es un tema iconográfico que cobró actualidad a partir del siglo X y se propagó posteriormente.

Un ejemplo de la nueva vigencia del tema es la representación de un mártir de la querrela iconoclasta, Esteban el Joven, que suele sostener en las manos una tabla doble con las efigies de Cristo y la Virgen. En la ermita chipriota de Neophytos (siglo XIII), lo que sostiene es, sin embargo, una única tabla, que él señala porque la configuración de madre e hijo expresa claramente la doctrina del icono<sup>94</sup> (fig. 171). La inscripción mutilada habla de «nuestro Señor» y de su «Madre pura», quienes, cada uno para sí, «estaban parafraseados en la imagen». Los iconólatras siempre habían visto en los iconos una prueba de la realidad de la encarnación. La «paráfrasis», un concepto teológico, comprende en este contexto la relación del Dios encarnado con la mujer humana que era su madre. Así pues, el icono representa la quintaesencia del dogma cris-

tiano. No es la mera representación de una madre amorosa, sino que muestra en imagen una pareja cuya relación es la principal paradoja de la fe cristiana.

Para determinar su verdadero sentido, debemos proceder con más detalle en el análisis. El icono de la Virgen fue, desde el principio, una prueba de la encarnación de Dios. En la Antigüedad tardía sirvió para definir teológicamente la figura de María como madre de Dios<sup>95</sup>. Por eso gustaba subrayar en la medida de lo posible la majestad del niño divino y su intemporalidad, para indicar así que María no había dado a luz a un niño cualquiera. Con el transcurso del tiempo, la cuestión dejó ser controvertida. Por eso en el esquema de la antítesis retórica se daba importancia a la niñez de Jesús: su divinidad ya no estaba en tela de juicio y las circunstancias de su existencia humana eran prodigiosas.

Si se leen con atención las homilias e himnos correspondientes, se descubre que hay modelos hijos de contemplación<sup>96</sup>. Lo creado, María, sostiene en brazos a su creador. Aquel cuyo trono está sostenido por los querubines, se encuentra en brazos de una madre humana. El universo no abarca su tamaño y, sin embargo, en cuanto hijo, es más pequeño que la persona que lo ha concebido. Este modelo oratorio, que presenta la doble visión de Dios en los contrastes más marcados para acto seguido celebrar como un milagro la resolución de esos contrastes, también se intentaba reflejar en los iconos. Lo que no era representable, se indicaba mediante signos y metáforas. Al ilustrar el comportamiento maternal e infantil de las dos personas de la manera más plástica posible, se intensificaba el contraste con la verdadera existencia de Dios. Cuando el niño buscaba la mejilla de María y María se acercaba a los labios del niño, se suponía que ambos tenían conocimiento del misterio de lo acontecido, y María se estremecía consciente de que iba a besar a Dios (fig. 175).

Sin embargo, sobre sus sentimientos maternales hablan, sobre todo, los textos que tratan de la Pasión. Este asombroso hallazgo, no obstante, no debe conducir a la conclusión de que la madre amorosa es exclusivamente una imagen de la Pasión<sup>97</sup>. La unión de esta tema con la Pasión tiene, además de un motivo teológico, un motivo retórico, puesto que el planto fúnebre siempre se ha intensificado mediante el recuerdo de una persona amada. Asimismo permitía realizar un estudio de carácter, al reflexionar sobre lo que María podía haber dicho a la vista del cadáver de su hijo<sup>98</sup>. En los textos, María se acuerda en estas circunstancias de las alegrías de la infancia. En los iconos, como indica su mirada pensativa, prevé el dolor futuro. Este procedimiento de anticipación (*prolepsis*) permite igualmente una sinopsis de dos sentimientos y dos planos temporales que genera el clímax retórico. Así, en uno de los textos la Virgen dice: «Entonces yo hundía mis labios en Tus labios dulces como la miel y frescos como el rocío. Entonces tú dor-

<sup>90</sup> Al respecto: nota 75.

<sup>91</sup> R. Janin, *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I, 3: Le siège de Constantinople)*, cit., núms. 31, 32 [entre los monasterios]. Sobre la iglesia de Eleousa del monasterio del Pantocrátor, véase Apéndice, texto 13.

<sup>92</sup> Véase Apéndice, texto 25 C (5).

<sup>93</sup> K. Kolb, *op. cit.*, il. 25 [«Proto-Eleousa»]. El marfil se encuentra en la Walters Art Gallery de Baltimore.

<sup>94</sup> A. y A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, cit., p. 367; C. A. Mango y J. W. Hawkins (como en cap. 12, nota 71), p. 156, il. 41. La inscripción: «Ei tis ou proskyni ton [kyriou]n [...] k[ai] ton achranton auto M[ete]ra en ikoni perigrapto e[st]o anathema».

<sup>95</sup> Cfr. al respecto caps. 3 y 4.

<sup>96</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 53 ss. [antítesis entre el Dios creador y el niño], 96 ss. [dolor de María]. Cfr. también los textos sobre la fiesta que celebra el nacimiento de la Virgen (G. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, II, 1, Bruselas, 1953, pp. 78 ss.) y un himno de la Natividad de Romanos (J. Grosdidier, como en nota 66, II, p. 128, núm. 13): María, la que lleva en sus brazos al que reina en lo alto junto al Padre.

<sup>97</sup> D. I. Pallas, «Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz», cit., pp. 167 ss.

<sup>98</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 14 s., 96.

mías sobre mi pecho como niño, y ahora duermes en mis brazos como muerto [...]. Entonces me ocupaba de Tus pañales, y ahora me ocupo de Tu sudario [...]. Entonces Te cogía en los brazos de una madre cuando corrías y saltabas como hacen los niños, y ahora yaces de la misma manera [inmóvil] que los muertos»<sup>99</sup>. El vocabulario retórico, en un motivo como el de los labios dulces como la miel, se remonta al lamento de Níobe<sup>100</sup>. En otro texto, María, a los pies de la cruz, habla a a su «amadísimo hijo», cuyos «miembros inmóviles, boca muda y ojos cerrados» le recuerdan, por oposición, la felicidad del pasado<sup>101</sup>. Sin embargo, en el mismo texto María acaba asumiendo la necesidad de la tragedia para que se pueda llevar a cabo la obra de la salvación.

En esta nueva idea reside el doble sentido que muestra a María en su perfección ética como ser humano para que pueda desempeñar el papel teológico que le corresponde en la obra de la salvación divina. Donde mejor queda plasmada esta doble visión de María es en un himno de Romanos del siglo VI, fuente de muchos de los textos posteriores sobre el mismo tema<sup>102</sup>. En el diálogo, María se comporta al principio como una madre humana, es decir, sin querer aceptar lo que le ha hecho el hijo. Pero éste rechaza su lamento con el argumento de que sólo puede salvar a Adán muriendo él mismo. «A Ti Te llaman la Llena de Gracia (*Kecharitomene*) y debes mostrarte digna de este título (*klesis*) dejando de llorar.»

Estos textos demarcan el campo de ideas del que se nutren, de un modo cambiante, todos los iconos de la madre amorosa. La madre amorosa, al incluir la Pasión, representa en realidad un doble tema, y es así como logra expresar el rasgo teológico que la caracteriza. Cuando en la expresión de su rostro se refleja a la Pasión, representa en una única tabla el sistema teológico completo, cuyas dos caras son encarnación de Dios y su muerte en la cruz. Su papel como intercesora de la humanidad también estaba ligado al lugar que ocupaba en la obra de la salvación. Se veneraban las manos que habían contribuido tanto a la crianza del niño como a la sepultura del hijo<sup>103</sup>.

Una pintura de una iglesia rupestre de Capadocia (fig. 173), réplica del siglo X de un ícono capitalino de la madre amorosa<sup>104</sup>, pone a María como intercesora en contacto visual con el observador al mismo tiempo que intenta mantener la ambigüedad de la mirada. Al desviarse imperceptiblemente del observador, se insinúa la visión interior de María. La pintura mural está situada en la zona del altar, justo debajo de una representación de la Dormición, sin duda con intención retórica<sup>105</sup>. En una de las imá-

<sup>99</sup> Pseudo Simeón Metafrasto: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 114, cit., pp. 126 ss. Cfr. al respecto, H. Maguire, 1977 (como en nota 17), pp. 162 s.

<sup>100</sup> H. Maguire, *op. cit.*, p. 98.

<sup>101</sup> Gregorio de Nicomedia, homilía dedicada a la Virgen a los pies de la cruz: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., pp. 1457, especialmente p. 1488. Para bibliografía sobre el autor, que vivió en el siglo IX, véase en nota 21.

<sup>102</sup> Editado por J. Grosdidier (como en nota 66), IV, 1967, pp. 160 ss., núm. XXXV.

<sup>103</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., pp. 1488.

<sup>104</sup> N. Thierry (como en nota 76), pp. 65 ss., ils. 1, 2, 13 [datación 950-964]; C. Jolivet-Levy, «Le riche décor peint de Tokali Kilise à Göreme», *Histoire et archéologie* 63 (1982), pp. 61 ss.; A. W. Epstein, *Monks and caves in Byzantine Cappadocia*, cat., Dumbarton Oaks, 1984, fig. 5.

<sup>105</sup> H. Maguire, *op. cit.*, pp. 60 s.



172. Nerezi (Macedonia). Dolor por la muerte de Cristo (*Threnos*), 1164.



173. Göreme (Capadocia), Tócale Kilise. Imagen mural del presbiterio, siglo X.

genes, el hijo recibe el alma de la madre; en la otra, la madre coge en brazos el cuerpo infantil del hijo de manera análoga. En el himno de Romanos, cuando se separa de ella, Cristo promete a su madre llevarla con él.

La pintura mural de Capadocia inaugura los ejemplos medievales de nuestro tema. El niño busca con efusión la boca de la madre, cuya mirada delata su conocimiento del misterio. La expresión lírica se concentra bajo los párpados alargados de los inmensos ojos. Mirada, expresión y gestos se corresponden con el estilo directo de los textos. La madre sostiene al niño con el brazo izquierdo, quizá con la intención de dejar libre el derecho para el gesto de súplica. Ahí reside la diferencia entre los ejemplos tempranos, entre los que se encuentran algunos de Georgia<sup>106</sup>, y la «Madre de Dios de Vladimir». Es posible que siguieran un modelo más antiguo. Las listas de iconos de la época muchas veces indican el brazo con el que María sostiene al niño.

La «Madre de Dios de Vladimir»<sup>107</sup> (fig. 175), sin duda una versión más reciente del tema, destaca por la intensificación de la expresión hacia un dolor que le hace contraer el rostro acercando una ceja a la otra. Asimismo, en esta obra se intensifica el contraste entre la efusiva ternura del niño y la distancia melancólica de la madre, cuya mirada se dirige hacia una lejanía en la que le son revelados los acontecimientos futuros. La diferencia entre el rostro sombrío de María, cuyas frescas ardientes no obstante simbolizan la vida, y la carnación más clara del niño forman parte de la retórica de la imagen, al igual que la discrepancia entre los rasgos finos, casi lineales, de la madre y los más llenos y redondos del niño. La luz desempeña un papel modesto, pero importante. Resulta difícil distinguir la interpretación personal del pintor, que quizá estaba ejecutando un regalo de Estado para el príncipe ruso, del modelo iconográfico que seguía, porque carecemos del material necesario para realizar comparaciones. Por desgracia, esta tabla presenta un fuerte repintado de los ropajes llevado a cabo en Rusia en los siglos XV y XVI. Sólo los rostros (ni siquiera el pelo o la toca) se presentan aún en su estado original. María parece, como Psellos la describió a los pies de la cruz, «meditar en secreto. Su mirada está puesta en ideas inefables y en el interior de su alma vuelve a pasar» lo que antes fue o, en nuestro caso, lo que será<sup>108</sup>. María abraza al niño, que le habla, contra su corazón, como lo expresa un inventario de iconos de la época<sup>109</sup>. Nos gustaría saber qué nombre recibía este tipo, pero la única réplica que lleva título, a saber, *Episkepsis* o «Visita»<sup>110</sup>, no nos sirve de ayuda. Se trata de una obra en mosaico hecha en Atenas en fechas más recientes, que utiliza unos medios más toscos, también en la mirada directa que nos dirige María.

En la tabla de Vladimir, la idea de la Pasión está insinuada de una manera tan sutil en la mirada de la madre, que para el espectador de la época sólo resultaba plenamente comprensible gracias al recuerdo de representaciones del llanto de la Virgen,

<sup>106</sup> Tiflis, icono de metal donado por la familia Lakladidze (como en nota 76), pp. 69 ss.; G. Alibegashvili, en K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 103, repr.

<sup>107</sup> Cfr. nota 77 con bibliografía.

<sup>108</sup> Véase Apéndice, texto 28 (1520).

<sup>109</sup> Véase Apéndice, texto 25 C (núm. del inventario).

<sup>110</sup> Atenas, Museo Bizantino. Cfr. M. Chatzidakis, en K. Weitzmann, *The Icon*, cit., il. p. 51.

en las que María aprieta su mejilla contra la cara del muerto<sup>111</sup> (fig. 172). El tema de la Pasión también le era familiar por iconos de la Dolorosa o por dípticos con el Varón de Dolores. Un ejemplar temprano procedente de Kastoria, que tenía un protagonismo en las lamentaciones de la Virgen en Semana Santa, sitúa a Cristo, en el papel «hablado» de la Pasión, frente a una *Hodegetria* cuyo rostro aparece deformado por el dolor<sup>112</sup>.

La idea de la Pasión aparece desarrollada de una manera simbólica en un icono mural del monasterio de Araka (Chipre) que data del año 1192<sup>113</sup> (fig. 176). El hijo descansa en la pose yacente del muerto (*anapeson*) en los brazos de María, al mismo tiempo que la alecciona sobre el sentido de la Pasión. En la inscripción, el donante León, «que mandó pintar el icono immaculado (*achrantos*) con colores perecederos (*phthartois*)», ruega a la patrona del monasterio que derrame «incontables (*ametrois*) lágrimas» en su intercesión. El tema de la Pasión resuena en la segunda advocación de la Virgen en este icono: *Kecharitome* o «Llena de Gracia». En el himno de la Pasión escrito por Romanos, este saludo del ángel servía, como vimos, para recordar a María, en el diálogo a los pies de la cruz, su papel en la historia de la salvación. Así se explica el gesto adocrinador del hijo, que con este diálogo introduce un segundo plano temporal. La Pasión, también expresa en los símbolos que portan los ángeles en sus manos, tiene su eco en la pared de enfrente en los gestos retóricos del anciano Simeón, que la predijo en su calidad de profeta, y de san Juan Bautista, que mostraba al Cordero de Dios.

En el siglo XI, el tema de la madre amorosa no se restringía exclusivamente al tipo de la «Madre de Dios de Vladimir». En un segundo tipo, independiente de éste, la figura dramática del niño se presenta en oposición radical a la intimidad con la que le hemos visto hasta el momento. Este segundo tipo alcanzó fama gracias a la réplica de la «Madre de Dios de Kykkos» (Chipre) (fig. 174). Sin embargo, este ejemplar ha sido repintado de tal modo, que apenas podemos sacar conclusiones sobre su estado original si no es con ayuda de las copias chipriotas<sup>114</sup>. También una obra capitalina del siglo XII hace referencia al arquetipo de la «Madre de Dios de Kykkos», aunque la amplió a una figura de cuerpo entero sentada en un trono y desarrolló un programa de imágenes marginales<sup>115</sup>. Vamos a guiarnos por esta tabla de la colección del Sinaí, omitiendo los añadidos.

<sup>111</sup> Véanse, por ejemplo, los frescos del «Descendimiento» y el «Llanto por Cristo muerto» de Nerezi (1164): H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 173, repr. 64.

<sup>112</sup> Kastoria: M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11-13 siècles et la transformation du templon, XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines», cit., lám. 37; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 143 ss., ils. 49, 50.

<sup>113</sup> R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, p. 60; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 176 ss., il. 66; A. y A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, cit., pp. 158 s., il. 85.

<sup>114</sup> Cfr. nota 78 con bibliografía; G. Babic, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», cit., pp. 61 ss.

<sup>115</sup> Monasterio de Santa Catalina del Sinaí: 50 x 40 cm. G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, ils. 54-56; II, pp. 73 ss.; R. Hamann-MacLean, *op. cit.*, p. 90; H. Maguire, en *Dumbarton Oaks Papers* (1981) (como en nota 17), p. 267, il. 12; K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *The Icon*, cit., p. 48 con repr. en color; G. Babic, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», cit., pp. 63 ss.





174. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la «Madre de Dios de Kykkos», centro de la tabla mariana, siglo XI, detalle de la fig. 178.



175. Moscú, Galería Tretjakov. Madre de Dios de Vladimir, Bizancio, hacia 1100.

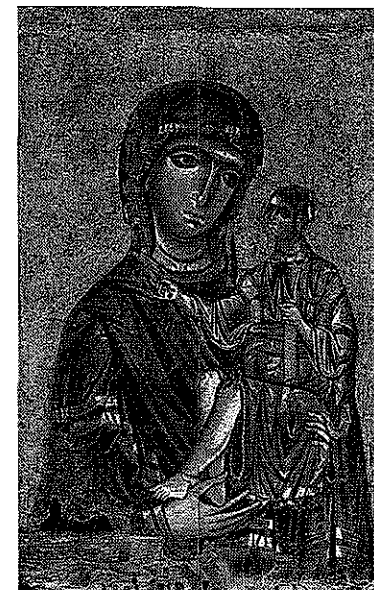
La «Madre de Dios de Kykkos», como debería seguir denominándose a partir de la réplica chipriota, intercambia los papeles de madre e hijo tal como se conocían hasta entonces. Ahora es la madre la que aprieta al niño contra su rostro, mientras éste intenta zafarse pateando inquieto y agarrando con fuerza su toca. Es esta figura retórica o metáfora la que caracteriza esta tipología de icono.

El motivo del pataleo (*periskirton*) es un *topos* de los textos dedicados al tema de la Presentación de Jesús en el Templo, en los que podemos leer que Jesús escapó de su madre para saltar a los brazos de Simeón. Empujado por la *dynamis* de su designio, no sigue las leyes de la naturaleza y, en lugar de permanecer junto a su madre, prefiere comenzar la ofrenda en los brazos de Simeón, quien lo ofrece como sacrificio<sup>116</sup>. El pataleo se mantiene cuando el niño aparece ya representado en los brazos de Simeón, como en los frescos del monasterio chipriota de Araka<sup>117</sup>. El motivo, por tanto, no debe interpretarse desde un punto de vista psicológico, sino como un símbolo de la actitud de Cristo hacia la Pasión, que se anuncia en este momento. Otra prueba de esta interpretación se nos ofrece en la versión ampliada del icono de Kykkos en la colección del Sinaí (fig. 178), donde, entre los profetas de la Antigua Alianza situados en el marco, Simeón está puesto de tal manera que la mirada triste de María recae justamente sobre él. Así pues, el icono de Kykkos representa convincentemente, mediante una figura retórica, a Cristo emprendiendo el camino de la Pasión desde los brazos de la madre.

El motivo del rollo que, en el icono, pasa a las manos de Jesús, es un símbolo del Logos o «Palabra» divina desde Juan 1, 1. En la mística bizantina, sin embargo, el rollo (que ya no es la palabra, sino que sólo la *contiene*) se convierte en símbolo del cuerpo que María, en el parto, ha dado al Incorpóreo y, por tanto, de María misma. La madre es contemplada como «libro viviente de Cristo que fue sellado por el Espíritu»<sup>118</sup> y como «libro sellado cuya letra sólo conoce el guardasellos mismo»: María es el «rollo (*tomos*) en el que el Logos se expresa sin escritura (*agraphos*)»<sup>119</sup>. En otros iconos, el rollo aparece teñido de un color rojo sangre, como, por ejemplo, en una tabla ateniense de la *Hodegetria* (fig. 177), en la que el hijo adoctrina a la atenta madre sobre el sentido de la Pasión<sup>120</sup>. En una versión temprana de la «Madre de Dios de Pelagonia»<sup>121</sup>, el niño sostiene el rollo bañado en la sangre de María<sup>122</sup> como algo recién con-



176. Monasterio de Araka (Chipre). Icono titular, 1192.



177. Atenas, Museo Bizantino. Icono de la *Hodegetria*, siglo XII.

<sup>116</sup> H. Maguire, 1981 (como en nota 115), pp. 264 s., 267 ss. [con documentación, sobre todo, de la homilía de Gregorio de Nicomedia: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 28, cit., pp. 985-988].

<sup>117</sup> H. Beltling, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., il. 67; A. y A. J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, cit., repr.

<sup>118</sup> Interpolado en el himno *Akatistos*: K. Kirchoff y C. Schollmeyer (como en nota 57), p. 197, como canon del himnógrafo José.

<sup>119</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., p. 1425 [Gregorio de Nicomedia sobre la presentación de María en el Templo].

<sup>120</sup> Atenas, Museo Bizantino: 117,5 x 75 cm. Catálogo *Ekthesis gia ta hekato chronika tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, Atenas, 1985, 16, núm. 5 [con datación en el siglo XIII].

<sup>121</sup> Cfr. nota 79, así como G. Babic, «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», cit., pp. 69 ss.

<sup>122</sup> Juan Damasceno, homilía dedicada al nacimiento de la Virgen. Ed. P. Voulet (como en nota 21), p. 60. «Allí [sobre el Sinaí] se escribió la palabra de Dios en tablas de piedra [...], en ésta [María] la Palabra [Logos] se hizo carne a partir del Espíritu Santo y su propia sangre.»

quistado. En el icono de Kykkos, el rollo aparecía encordelado, es decir, sellado, a modo de cruz. En este contexto significaba claramente el cuerpo, formado a partir de la sangre de María, que el Logos recibió de la madre.

La «Madre de Dios de Pelagonia» (fig. 153) es el tercer tipo de «madre amorosa» de la pintura de iconos. En esta versión el niño, por un lado, arrima su rostro al de la madre como en el icono de Vladimir. Por otro, patalea impetuoso como en el icono de Kykkos, incluso intenta apartar a la madre bruscamente con una mano. En este doble motivo se expresa una síntesis o reelaboración de los otros dos tipos. De una manera sutil, el pataleo del niño cambia de signo el motivo del icono de Vladimir. Estos revestimientos poéticos de ideas teológicas implican la existencia de un observador entendido en retórica que pudiera entender las aliteraciones, analogías y antítesis, la transformación de la caracterización en figura teológica.

Esta pintura retórica, que competía con la himnografía, culmina en el icono de la colección del Sinaí que amplía la «Madre de Dios de Kykkos», convirtiéndolo en todo un programa teológico (fig. 178)<sup>123</sup>. No se trata de un intento único, como demuestra una variante de igual formato en el Hermitage de San Petersburgo<sup>124</sup>. La retórica, que en estas tablas dicta la estructura iconográfica, debe entenderse en el sentido que se le daba entonces, pues no se limitaba a la expresión retórica de personas, sino que mediante asociaciones, antítesis y anfibologías expresaba doctrinas teológicas en imágenes poéticas<sup>125</sup>, es decir, en metáforas y figuras retóricas de naturaleza visual que presentaban construcciones análogas a las de la poesía.

La «Madre de Dios de Kykkos» era originalmente una figura de busto, y en la versión del Sinaí pasó a ser una figura de cuerpo entero. Esta innovación tiene sentido en el contexto de la nueva representación, en la que María aparece sentada en un trono y cubierta por un arco que simboliza una puerta. Tanto el trono como la puerta, que sólo puede atravesar el Logos, son «símbolos y tipos» centrales de la Madre de Dios<sup>126</sup>, en los cuales se expresaba su esencia. El trono es objeto de una paráfrasis más precisa, al ponerse en relación antitética con el trono celestial: desde el «asiento sostenido por los querubines» desciende el Logos a su trono terrenal<sup>127</sup>. En la parte superior, el trono lo ocupa el «Rey de la Gloria» (*Basileus tes Doxes*). En la tierra también aparece entronizado en el regazo de la mujer de cuyos brazos intenta librarse.

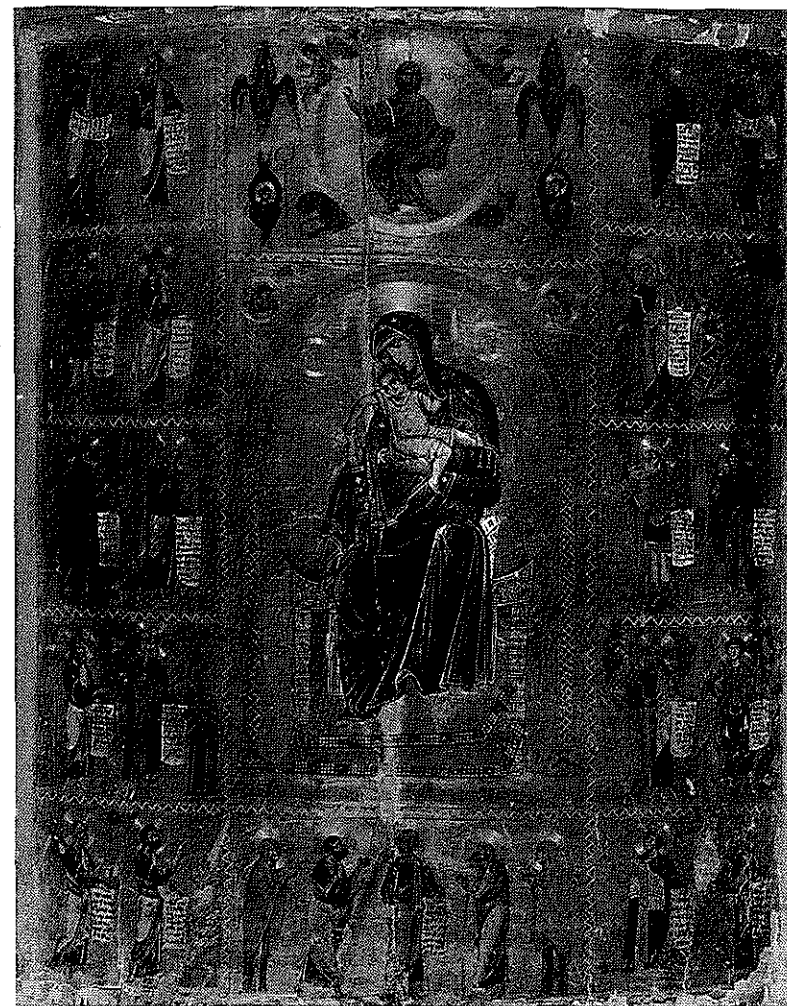
<sup>123</sup> Cfr. nota 115. Las figuras de los márgenes son (empezando por la izquierda): arriba, san Pablo y san Juan evangelista, san Juan Bautista y san Pedro; en la segunda fila, Aarón y Moisés, así como Jacob; en la tercera: Ana y Simeón, Zacarías e Isabel; en la cuarta: Ezequiel y David, Isafas y Daniel. En la fila inferior: ?, Daniel, san Joaquín y santa Ana, san José, Adán y Eva, Salomón y Gedeón.

<sup>124</sup> 48,5 x 37 cm. Catálogo *Iskusstvo Vizantij u Sobraniach SSSR* [Arte bizantino en las colecciones de la URSS], t. III, Moscú, 1977, núm. 883.

<sup>125</sup> H. Maguire, *op. cit.*, *passim*. Cfr. notas 19 y 20.

<sup>126</sup> Así se expresa en Gregorio de Nicomedia, homilía dedicada a la presentación de María en el Templo: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., pp. 1419-1440, especialmente 1425. Sobre el autor, véase nota 21.

<sup>127</sup> Véase el himno de la Natividad de Romanos (ed. Grosdidier; como en nota 66, II, 28, núm. 13). Este himno se cantaba en el siglo XI en el monasterio de Evergetes el día del nacimiento de la Virgen: A. A. Dmitrievskij, *op. cit.*, I, p. 264. Sobre otros textos, véase G. Mercenier (como en nota 96), II, I, pp. 78 ss.



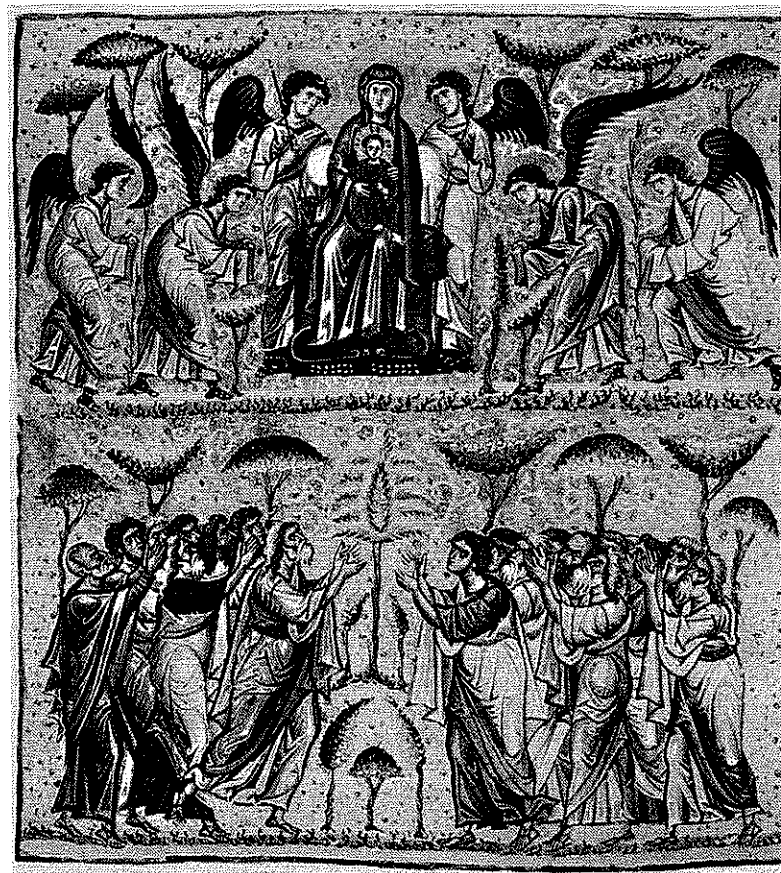
178. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí. Icono de la «Madre de Dios de Kykkos» con profetas, siglo XI.

Ella es su templo, el ropaje humano de su divinidad, como expresaba un *topos* de la época<sup>128</sup>.

Las figuras situadas alrededor<sup>129</sup> están al servicio de una «paráfrasis» teológica de lo que realmente es María. En una homilía dedicada a la presentación de María en el Templo, se emplea un recurso similar, presentando al Templo a la que va a ingresar en él. Así, se dice de ella que es la escalera al cielo, la zarza ardiendo, la cama de Salomón sobre la que descansó el Logos (*anapeson*), el libro sellado y otros símbolos más o menos habituales. En el icono, estos símbolos aparecen como atributos junto a los profetas que escribieron sobre ellos: en la segunda fila de arriba, por ejemplo, reconocemos a Moisés junto a la zarza ardiendo y a Jacob junto a la escala al cielo; en la cuarta fila, encontramos a Ezequiel junto a la puerta cerrada y a David junto al Templo o el Arca de la Alianza. La homilía continúa diciendo que en María se habían cumplido los «oráculos» (*cbresmoi*) de los profetas. En ella se había hecho realidad el misterio que ellos predijeron como «redención» (*lytrosis*) de los justos (de la Antigua Alianza).

Dos inscripciones bajo el trono de María dirigen la atención hacia la base del marco, en cuyo centro se sitúa san José entre los padres de la Virgen, san Joaquín y santa Ana (a la izquierda), y Adán y Eva (a la derecha). Una de las inscripciones dice que «Joaquín y Ana tuvieron un hijo» (*etekenogonesan*); la otra, que «Adán y Eva fueron redimidos» (*elythrothesan*). De este modo se pone de manifiesto una temática relevante en la poesía eclesiástica, sobre todo en las fiestas de la Natividad y del Nacimiento de la Virgen<sup>130</sup>. En estos textos, María es celebrada como gloria de los profetas, hija de David nacida de Joaquín y Ana, que a través de su alumbramiento pone fin a la antigua maldición. María nació de una madre estéril para superar, en tanto que madre virgen, la verdadera esterilidad de la historia humana. José, «confundido», da testimonio del embarazo de una virgen, y Adán y Eva bailan llenos de alegría por su redención. Un milagro supera al otro. Así, el misterio, que no puede explicarse, queda al menos captado en infinitos reflejos, lo único de lo que en realidad puede hablarse.

Este *topos* recorre como un hilo conductor todos los textos similares. En el icono, opera al servicio de un orden iconográfico interno en el que se diferencia lo designado del signo, el contenido del marco, la verdad del revestimiento alegórico. La madre con el niño es objeto de la *perigraphie*, es decir, de la explicación mediante paráfrasis. Su mero aspecto está codificado de tal modo en la figura retórica del icono de Kykkos que quien posee el código se ve obligado a adoptar una perspectiva teológica. Esta perspectiva se desarrolla plenamente en el marco, que actúa como un *scholion* o glosa de un pasaje bíblico, en varios planos temporales (historia y presente, maldición y salvación) y en distintos lu-



179. Roma, Biblioteca Vaticana. Cod. Greco 1162, fol. 50 verso, ilustraciones de una homilía mariana.

<sup>128</sup> J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 100, cit., p. 1.424 (véase nota 126). «María es la puerta espiritual (*Noete Pyle*), el velo viviente (*empsychon katapetasma*) tras el que el Logos oculta su divinidad.»

<sup>129</sup> Véase nota 123.

<sup>130</sup> Véase nota 127, así como la homilía que Juan Eucaita dedicó a la concepción de la Virgen: J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, t. 96, cit., pp. 1477, 1489 [María como *Hagia ton Hagion*]. En este contexto también es importante el segundo himno de la Natividad de Romanos, ed. Grosdidier (como en nota 66, II, pp. 88 ss., núm. XI), con los diálogos entre María y Adán y Eva. El estribillo se dirige también aquí a la *Kecharitomene*.

gares (cielo, tierra, infierno). El eje central incluye, visto estáticamente, una antítesis entre la visión de Dios (arriba) y la genealogía humana (abajo). Visto dinámicamente, dibuja una línea descendente y una línea ascendente que se reúnen en la pareja central de madre e hijo, creación y creador —en el acontecimiento cósmico de su actuación conjunta.

La cadena de asociaciones es, como en la poesía religiosa, en principio ilimitada, y el cambio de planos temporales constituye un recurso retórico para indicar la actualidad de la obra de la salvación. Casi todos los textos de las cinco grandes fiestas marianas del año<sup>131</sup> son intercambiables entre sí. En la regla de un monasterio del siglo XI dedicado a la Virgen, en la que también se mencionan las homilías de los grandes teólogos que debían leerse, en varias ocasiones se asignan los textos de una fiesta mariana a otra<sup>132</sup>. La ilustración de un ciclo de estas homilías marianas del siglo XII, muestra, por lo demás, en las miniaturas, la mezcla de elementos narrativos y figurativos o alegóricos también característica de los textos. Así, por ejemplo, el texto dedicado al nacimiento de la Virgen aparece ilustrado, además de con el acontecimiento mismo, con una serie de imágenes cósmicas con el tema común de la clausura y reapertura del paraíso: en la miniatura que reproducimos en estas páginas (fig. 179), los ángeles y los profetas veneran a la recién nacida en el paraíso, que gracias a ella ha vuelto a abrir sus puertas<sup>133</sup>.

El icono del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, que sitúa en el centro la compleja imagen de la «Madre de Dios de Kykkos», no representa un caso aislado, sino que es fruto de la nueva retórica con la que la pintura de iconos trata de acercarse a la elocuencia de la poesía. La riqueza de sentidos que tienen otros iconos, éste la desarrolla a modo de una inusual glosa; pero tampoco en este aspecto era un caso único. La tabla doble de la Anunciación conservada en Ohrid<sup>134</sup> (fig. 170) presenta a la Madre de Dios rodeada, en el marco metálico, por todos los profetas que predijeron su llegada. En el inventario de iconos del monasterio de la «Madre de Dios Llena de Gracia» —¿tal vez fue ésta la residencia habitual del original de la «Madre de Dios de Kykkos»?— se mencionan dos tablas en las que María aparecía en majestad debajo de Cristo, asimismo en majestad, de manera parecida al icono del Sinaí<sup>135</sup>. En una de las tablas, estaba enmarcada por una serie de santos; en la otra, por fiestas marianas; ninguna de las dos variantes está representada entre las obras conservadas. Una de estas tablas era precisamente el «icono pintado nuevamente» con el que iniciábamos este capítulo. Ahora ya podemos hacernos una idea de su aspecto gracias al icono conservado en el Sinaí.

<sup>131</sup> Nacimiento de la Virgen el 8 de septiembre, Presentación en el Templo el 21 de noviembre, Concepción de santa Ana el 9 de diciembre, Presentación de Jesús en el Templo el 2 de febrero, Anunciación el 15 de marzo, Tránsito de la Virgen el 15 de agosto.

<sup>132</sup> A. A. Dmitrievskij, *op. cit.*, I, pp. 263 ss., 320 ss., 330 ss., 406 ss., 429 ss., 487 ss. [sobre el monasterio de Evergetes].

<sup>133</sup> Sermones del monje Jacobo del monasterio Kokkinobaphos, ed. Stornajolo (como en nota 59), ils. 9-21, 23-32, especialmente il. 20 [fol. 50 v] con nuestro ejemplo].

<sup>134</sup> Cfr. nota 82.

<sup>135</sup> Véase Apéndice, texto 23, inventario núm. 2, 18.



## ESTATUAS, RECEPTÁCULOS Y SÍMBOLOS. IMAGEN Y RELIQUIA EN LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL

### 14.1 Condiciones diferentes en Occidente

Cuando en el siglo X el orfebre Gauzberto fabricó un *icona* de oro de san Marcial, «que se ubica en el altar» de Limoges, en realidad no realizó un icono en el sentido en el que lo entendemos hoy, sino una estatua con un revestimiento de láminas de oro<sup>1</sup>. Las obras de esta naturaleza a menudo devolvían a una reliquia el aspecto humano que había perdido fruto de la descomposición y el desmembramiento. Esta costumbre era desconocida en la iglesia oriental, al igual que el hábito de colocar la imagen directamente sobre el altar (véase cap. 12.4). En este punto se habían dividido ambas tradiciones, que no volvieron a reunirse hasta la época en torno al año 1200, cuando en Italia se intentó unir en una síntesis la plástica occidental tridimensional y el icono oriental (véase cap. 17.1).

La escultura monumental se había convertido en tabú desde las postrimerías de la Antigüedad, y durante mucho tiempo el escultor medieval vio limitada su labor a la ejecución de relieves como parte de elementos arquitectónicos. El renacimiento de la escultura monumental ha sido también motivo de muchas controversias entre los investigadores que han querido escribir su historia<sup>2</sup>. El origen tardío de la escultura exenta en época ottoniana se ve refutado por las fuentes escritas, en las que se mencionan ya obras

<sup>1</sup> I. H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, pp. 39, 79.

<sup>2</sup> Véase, sobre todo: H. Keller, «Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit», en *Festschrift H. Jantzen*, Berlín, 1951, pp. 71-90 [reimpr. en H. Keller, *Blick vom Monte Cavo*, Frankfurt del Meno, 1984, pp. 19 ss.]; R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik*, Berlín, 1955; R. Hausherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963; C. Beutler, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*, Düsseldorf, 1964; *idem*, *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue*, Múnich, 1982; especialmente también I. H. Forsyth, *op. cit.*, *passim*; J. Hubert y M. C. Hubert, «Piété chrétienne ou paganisme? Les statues reliquaires de l'Europe carolingienne», *Settimane di studio del centro Italiano di studi sull'alto medioevo* 28 (1982), Spoleto, pp. 235-275.



carolingias. Sin embargo, los ejemplares conservados supuestamente más tempranos son muy escasos y, además, de datación controvertida. No obstante, a partir de ellos pueden extraerse algunas conclusiones. Las obras escultóricas siempre eran imágenes de culto individuales o receptáculos figurativos para reliquias. Por regla general, el material utilizado, como en los relicarios, era un alma de madera recubierta de láminas de oro, es decir, ni mármol ni bronce. Las excepciones se limitan a episodios individuales, como las escasas estatuas regias de la época carolingia, que en realidad siguen otra tradición, o las obras en bronce que imitaban el estilo de las antiguas en la residencia de Carlomagno<sup>3</sup>.

La escultura medieval no surgió en las antiguas regiones del Imperio romano, sino en los territorios en los que los antiguos bárbaros habían asimilado la cultura romana sin olvidar, no obstante, sus propias tradiciones. Todavía en el siglo VII los misioneros cristianos seguían destruyendo sus ídolos, aunque al fin y al cabo se trataba de árboles o piedras, no de las figuras humanas que después ocuparían su lugar bajo signo cristiano. La impresión de que la estatua medieval es una herencia de la Antigüedad, sólo porque tomó la forma de figuras humanas que representaban personas históricas, es errónea. El desarrollo en Oriente, cristianizado mucho antes y donde la cultura antigua siguió evolucionando de manera continua, es la mejor prueba contra esta hipótesis. En Oriente la estatua cayó en desgracia porque la sospecha de paganismo permaneció asociada a ella, mientras que el icono se desarrolló sin cortapisas, aunque también había sido una de las formas de la imagen de culto en la Antigüedad. En Occidente fueron precisamente los viejos ídolos de las culturas no pertenecientes a la Antigüedad los que encontraron un reemplazo en las escultura cristianas.

Pero las direcciones opuestas que tomaron el cristianismo oriental y el occidental tienen también otra razón de ser en la que se expresa el poder inevitable de las decisiones históricas. Bizancio, entre otros motivos por la cercanía de Oriente, se vio obligado a entrar en un conflicto en torno a la imagen en el que finalmente sólo fue posible tomar una postura radical *en contra* o *a favor* de ella. (véase cap. 8). Da la oposición a la que tuvo que hacer frente, la postura a favor de las imágenes se vio obligada a desenvolverse bajo una presión que sólo permitió el desarrollo de una imagen sujeta a normas, con una función estricta y una definición teológica. En Occidente se entendían más bien poco estos problemas, especialmente porque la corte de Carlomagno se sintió molesta porque en Nicea se celebró un concilio general sin participación franca.

Carlomagno encargó un informe teológico contra las decisiones referentes a las imágenes que habían tomado los griegos. Ese informe se conoce hoy con el nombre de *Libri Carolini*<sup>4</sup>. Sin embargo, sus tesis apenas tuvieron resonancia en un primer momento, al constatarse que el papa no iba a tomar parte en una amplia ofensiva contra

<sup>3</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 74 s.; W. Braunfels, «Karl des Grossen Bronzeweckerstatte», *idem* (ed.), *Karl der Grosse*, III, Düsseldorf, 1965, pp. 168 ss.

<sup>4</sup> *Monumenta Germaniae Historica Legum*, III, *Concilia* 2 supl., ed. H. Bastgen, Hanover, 1924; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, t. 98, cit., pp. 599-1248; véase H. Schade, «Die Libri Carolini und ihre Stellung im Bild», *Zeitschrift für Katholische Theologie* 79 (1957), pp. 69 ss.; G. Haendler, *Epoche karolingischer Theologie*, Berlin, 1958, pp. 27 ss.; A. Freeman, «Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini», *Viator* 19 (1985), pp. 65 ss.

la teología de los griegos. En el Concilio de Fráncfort de 794, las cuestiones referidas a la imagen apenas tuvieron relevancia. Fue en el año 824 cuando la nueva postura iconoclasta de Bizancio obligó a tomar decisiones en el Concilio de París que ya habían sido recogidas por el denominado *Libellus* (véase Apéndice, texto 33, A y B), donde se condenaba tanto la supresión como la veneración de las imágenes.

Los *Libri Carolini*, a pesar de su limitada influencia, son una notable obra llena de ideas que sigue la línea didáctica de los papas anteriores con el objetivo de dejar las manos libres a los francos en las cuestiones tocantes a la imagen. La producción de imágenes seguía permitiéndose, pero se rechazaba de manera contundente su veneración. Sorprendente es el ingenio que se mostró para impresionar a los teólogos griegos, sobre todo al apelar a la verdadera tradición de la Iglesia. La tolerancia en los asuntos relacionados con las imágenes se utilizaba como prueba de la supremacía intelectual sobre los griegos, pero también era consecuencia del desacuerdo reinante en las propias filas. Lo que se presentaba como liberalismo, en realidad algunas veces era fruto de una inseguridad mal disimulada. Además, nadie quería sentirse obligado por los griegos a tomar una postura dogmática frente a las imágenes. La cruz anicónica y el Cristo pintado, que en la Iglesia oriental se excluían mutuamente (véase cap. 8.4), eran tolerados por la Iglesia occidental, aunque el símbolo de la cruz autorizada por la Biblia gozaba de mayor simpatía. Se ofrecía una imagen liberal sobre todo porque, en realidad, la cuestión no amenazaba con problemas verdaderamente serios. En el siglo IX se pasó la hora de las definiciones y dejó de existir un centro desde el que pudieran dictarse normas unitarias para el imperio.

Teodulfo, que mantuvo una posición clave en estas discusiones, dada su mentalidad, fue un testigo importante de este clima espiritual en el que se desarrollaron las definiciones teológicas<sup>5</sup>. Era un buen conocedor del arte que relativizaba la importancia de la imagen de culto como tal precisamente por el reconocimiento de la estética artística de las obras. Cuando podía ejercer su influencia, como en la decoración musivaria de la capilla de Germigny-des-Près, evitó todas las figuras que de algún modo podían dar motivo al culto, y encargó representar el Arca de la Alianza en el ápside<sup>6</sup>. Posiblemente Teodulfo también toleró los frescos con narraciones bíblicas. Lo que sin duda apreciaba era las piezas del ajuar litúrgico con un alto grado de perfección técnica como cruces y relicarios ricamente ornamentados. Se trataba de objetos que iban a determinar la futura estética material de la Iglesia occidental<sup>7</sup> y que en un primer momento no presentaron imágenes en el sentido tradicional.

Las reticencias frente a la imagen de culto, no obstante, se disipaban en cuanto aparecía en escena la reliquia. En realidad, puede afirmarse que el icono y la reliquia ha-

<sup>5</sup> A. FREEMAN, «Theodulph of Orléans and the Libri Carolini», *Speculum* 32 (1957), pp. 663 ss.; I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 72 s.

<sup>6</sup> W. Braunfels, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, Múnich, 1968, pp. 183 ss., il. 249 [ápside con el Arca de la Alianza].

<sup>7</sup> P. C. Claussen, «Goldschmiede des Mittelalters», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 32 (1978), Berlin, pp. 46 ss., especialmente 79 ss. [valor artístico y valor material]. Sobre las artes suntuarias, véase M. M. Gauthier, *Les routes de Foi*, Friburgo, 1983.



bían intercambiado su importancia en la Iglesia occidental. Es cierto que Gregorio Magno había condenado el culto a las reliquias de los griegos, pero desde la querella iconoclasta la disputa se había centrado en el icono. En Occidente la controversia, si es que se daba, se refería más bien a la reliquia y al materialismo religioso del que se nutría su culto<sup>8</sup>. La reliquia, motivo de la nueva peregrinación, compensaba al mismo tiempo la falta de lugares santos de época bíblica en Occidente, y llegó a desarrollarse una especie de geografía cultural cuyos centros competían en el tamaño de las obras arquitectónicas y en la riqueza de los tesoros eclesiásticos. En este contexto era mucho más importante la decoración que la imagen en sentido antiguo, que había sido reemplazada por la reliquia, que se convirtió el foco de la peregrinación masiva en Francia, camino del sepulcro apostólico de Santiago de Compostela.

## 14.2 Crucifijo y estatua sedente como ejemplos de la imagen corpórea

Las nuevas esculturas que fueron apareciendo a lo largo del siglo IX coincidían en su consistencia física y solidez con los relicarios, a los que también se asemejaban en el revestimiento con láminas de oro y piedras preciosas. Sólo la forma *figurativa* se diferenciaba de la forma de *caja* del relicario. La ubicación de las esculturas sobre el altar también despertaba la asociación con los relicarios, sobre todo cuando el altar, sobre el que, por ejemplo, se situaban las vírgenes de Chartres o Vézelay, se hallaba en la cripta, lugar destinado de por sí al culto de santos<sup>9</sup>. La conexión entre figura escultórica y relicario lógicamente era aún mayor cuando se guardaban reliquias en las figuras convirtiendo a estas últimas en relicarios figurativos. Pero este acto, que muchas veces se llevaba a cabo con posterioridad, sin duda no fue el único motivo que dio origen al nuevo género<sup>10</sup>; también era importante la analogía existente entre el relicario y la estatua por ser ambos pruebas de la presencia física del santo y por su semejanza en la forma de presentación.

La reliquia, en tanto que *pars pro toto*, es el cuerpo de un santo aún presente en la muerte que da muestras de su vida por medio de milagros. La estatua representa ese cuerpo en una apariencia tridimensional que en sí misma tiene cuerpo. El efecto que causaba era aún más sugestivo cuando la estatua se ponía en movimiento durante las procesiones. En la obra escultórica tridimensional el santo se halla presente físicamente. Al mismo tiempo y gracias a su aura dorada, se le percibía como una persona sobrenatural cuyo aura celestial el donante de oro y joyas podía hacer visible en su apariencia externa.

La analogía entre reliquia e imagen, no obstante, no se ofrecía en los casos de Cristo y la Virgen, puesto que no habían dejado reliquias corporales. Para ellos, la obra es-

cultórica venía a cubrir un déficit que equiparara su culto con el de los santos. Es posible que el crucifijo y la imagen de la Virgen existieran ya cuando los relicarios de santos aún presentaban forma de caja.

La imagen plástica apareció desde el principio en dos configuraciones que se mantuvieron a lo largo del tiempo: el crucifijo y la estatua sedente (figs. 180-181). En ellas, tanto Cristo como la Virgen estaban ligados respectivamente a un *único* tipo de presentación que no era intercambiable. Así, Cristo nunca aparecía solo sentado sobre el trono, sino siempre como niño en el regazo de la madre. El crucifijo por su parte fue una consecuencia del antiguo culto a la cruz, que como tal era en sí una reliquia. En la pintura de iconos (figs. 70, 71) existió mucho tiempo antes (véase cap. 7.1) de que se configurara en tamaño natural «siguiendo el modelo (*ad instar*) de la estatura humana»<sup>11</sup>, como se dice en el siglo IX se dice de un crucifijo de Narbona, y no es casualidad que un crucifijo pintado recibiese culto desde el siglo VI en esa misma ciudad. Este crucifijo se había quejado de la escasa ropa que suponía el paño de pureza, y por eso había sido cubierto con una cortina<sup>12</sup>. En época carolingia, en su obra titulada *Sobre el culto de las imágenes*, Jonás de Orleáns habla con toda naturalidad de crucifijos de oro y plata realizados «para recordar la Pasión del Señor»<sup>13</sup>. En muchas ocasiones se olvida que esta temprana configuración, que unía el crucifijo hecho con materiales preciosos con la Virgen y las estatuas de santos, estaba muy extendida en la época. Hacia el año 1000 se realizaron en la Alta Italia varios crucifijos de tamaño natural en madera recubierta con láminas de plata, sobre todo en Pavia y Vercelli<sup>14</sup>. Estas obras ya incluyen junto al héroe coronado en la cruz los participantes históricos en la Crucifixión y escenas complementarias, como harían mucho más tarde los crucifijos pintados<sup>15</sup>. En el pasaje citado, Jonás de Orleáns hablaba también de crucifijos en «tablas pintadas con colores», con lo que se refería, bien a los iconos orientales, bien a un género que no ha dejado huella alguna en el material conservado.

La estatua sedente de la Virgen (fig. 181), al igual que el crucifijo, evoca en primer lugar una situación terrenal, en este caso la infancia de Jesús, pero para elevarla inmediatamente a la representación intemporal de la imagen del trono, que consecuentemente recibió el nombre de *majestas* o *majesté*<sup>16</sup>. Esta imagen sugiere una asociación con la adoración bíblica de los tres Reyes Magos y apela de este modo a un homenaje

<sup>11</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 73 [según Acta Sanctorum Maii I], pp. 153 s.

<sup>12</sup> Gregorio de Tours, *De gloria martyrum*, I, 23 (L. M. Duchesne [ed.], *Le Liber Pontificalis*, t. 71, cit., pp. 724 s.).

<sup>13</sup> Jonás de Orleáns, *De cultu imaginum* (L. M. Duchesne [ed.], *Le Liber Pontificalis*, t. 106, cit., pp. 307 ss., especialmente p. 340). Los tres libros fueron escritos por encargo de Ludovico Pio contra Claudio de Turín y fueron concluidos en 840.

<sup>14</sup> A. Peroni, «Il crocifisso della badeas Raingardia a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia», en V. Milojević (ed.), *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, II, Maguncia, 1970, pp. 75 ss., cuadros 54, 60, 64, 66.

<sup>15</sup> E. Sandber-Vavala, *La croce dipinta Italiana e l'iconografia della passione*, Verona, 1929; H. Hager, *op. cit.*, pp. 75 ss.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 218 ss.

<sup>16</sup> Documentación en I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 1, nota 1. El nombre de *majestas* también se documenta en el caso de estatuas de santos (por ejemplo, la de san Pedro en Cluny, realizada en plata).

<sup>8</sup> K. Guth, *Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung*, Ottobeuren, 1970; P. Geary, *Furta sacra. Theft of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton, 1978.

<sup>9</sup> Al respecto, véase I. H. Forsyth, *op. cit.*, *passim*, especialmente pp. 32 s., 105 ss.

<sup>10</sup> Véase al respecto la controversia entre H. Keller (como en nota 2) y I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 76 s., *passim*.

por parte de los fieles. El trono era seña de identidad del rey, y los movimientos heréticos generaban frecuentes problemas al negar tanto el reinado de María como su categoría como madre de Dios<sup>17</sup>. La asociación con el trono de Salomón ofrecía, además, una metáfora muy apropiada. La inscripción que acompaña a una Virgen italiana del año 1199 (fig. 233) formula de una manera muy precisa la idea teológica de que el Dios invisible puede ser percibido visiblemente como hijo de su madre. «La sabiduría del Padre resplandece sobre el regazo de la *mater*»<sup>18</sup>.

Como el crucifijo, la imagen de la Virgen en majestad contaba con una larga existencia en la pintura de iconos. En Roma, una tabla del siglo VIII de tamaño natural (fig. 74 B), al igual que más tarde las célebres Vírgenes de Le Puy y Chartres<sup>19</sup>, presenta el reinado de María mediante la corona y los habituales ornamentos regios (véase cap. 7.3). Para la catedral de Clermont-Ferrand se esculpió hacia 946 la primera estatua en majestad de María de la que tenemos noticia expresa, obra que además fue receptáculo de reliquias secundarias: un texto contemporáneo dice de ella que se diferenciaba, por su configuración plástica, de los simples relicarios o *châsses*<sup>20</sup>. Esta estatua temprana estaba completamente revestida con láminas de oro, como la Virgen de Essen, y se ubicaba detrás del altar como los mencionados relicarios, sobre una columna de mármol con un pedestal con figuras hecho en jaspe. Más tarde se pasaría a dorar simplemente las tallas de madera, como se hizo con una Virgen de Tournus a la que se llamaba «Notre Dame la Brunne»<sup>21</sup> (fig. 181). En esta obra, el niño se dirige al observador con gesto aleccionador, tal como se espera de la «sabiduría del Padre», es decir, que no aparece representado en un diálogo interno con la madre, como sucede en muchos otros iconos marianos. No sorprende que estas figuras fueran incluidas en la representación litúrgica de los Reyes Magos. Los actores que representaban a los reyes entraban en el presbiterio, donde se descubría la cortina que tapaba la estatua de la Virgen, y «la imagen les era mostrada al tiempo que se les decía: ¡Ahí tenéis al Niño que buscáis!»<sup>22</sup>. La figura corpórea de María le otorgaba una presencia tan visible que llegaba a ser incluida en las representaciones.

Las *Vierges reliquaires* aún no se habían difundido en todas partes hacia el año 1100. Un teólogo de Chartres que se encontró con estatuas en Auvernia, se asombró de que estas no representaran «el divino Crucifijo» que se venera «en toda la cristian-

<sup>17</sup> Sobre la adoración de los Magos y sobre el motivo del trono, véase I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 53 ss., 86 ss. Sobre el motivo del trono en general y sobre su significado en el contexto de la resistencia contra los movimientos heréticos, véase G. Francastel, *Le droit au trône*, París, 1973, pp. 83 ss., especialmente 299 ss.

<sup>18</sup> Berlín, Staatliche Museen (Inv. núm. 29): Virgen del presbítero Martino; P. Metz (ed.), *Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko*, Múnich, s. f., núm. 78; E. Carli, *La scultura lignea italiana*, Milán, 1960, pp. 22 s.

<sup>19</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 105 ss., 102 s. Las dos estatuas se perdieron durante la Revolución Francesa.

<sup>20</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 31, 39, 49, il. 3. El texto ha sido editado por L. Bréhier en *La Renaissance de l'art français* 7 (1924), pp. 5 ss.

<sup>21</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 51, núm. 30, fig. 6. La estatua del siglo XII de san Filberto, de 73 cm de altura, es probable que proceda de St-Pourçain-sur-Sioule.

<sup>22</sup> Sobre una representación de la adoración de los Magos del siglo XI en Nevers y otra del siglo XIV en Rouen, véase I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 55, 57.

dad [...] ya sea esculpido o realizado en metal» (véase Apéndice, texto 34, I). No obstante, fueron estatuas de santos, no Vírgenes, las que llamaron su atención. Presentaban el mismo tipo que la estatua sedente de María y también se denominaban *majestates*. Sin embargo, no eran más que relicarios figurativos; por eso desde el siglo IX se eligió, junto con la estatua sedente, la configuración parcial del «relicario elocuente», cuya figura muestra la parte del cuerpo que contiene.

Un ejemplo de ello es el relicario de la cabeza de san Mauricio. El rey Boso lo donó a Vienne hacia 880 y encargó que fuera revestido de oro y adornado con una valiosa corona<sup>23</sup>. En el caso de Fides o Foy de Conques (fig. 179 A), por el contrario, de la que también se poseía sólo la cabeza, se había optado poco tiempo antes por una estatua en majestad. Dos monjes habían robado la reliquia del sepulcro de la mártir del cristianismo primitivo en Agen. La presencia icónica de la figura tiene más peso; al menos la sugestión de la presencia física de la persona, que podía llevarse como una soberana *en majesté* por todas sus tierras, es mucho mayor. Después de 985, cuando la estatua alcanzó fama internacional por la curación de un ciego, el revestimiento de metal sobre el alma de madera «se renovó por completo», pero sin cambiar el aspecto que ya tenía en el siglo IX<sup>24</sup>. El trono serviría más tarde como relicario, y en la figura se fueron integrando los valiosos exvotos con que había sido honrada. La cabeza, la verdadera reliquia custodiada, es la parte que mayor impresión causa, pues también ella – y no sólo la reliquia – es fruto del expolio, por lo que posee una especial autenticidad. Es posible que se trate de una cabeza celta o de época tardoantigua del mismo tipo (lámina de oro sobre madera) que dejaría su impronta en la escultura medieval tanto en sentido técnico como estético. El poder mágico que manaba de los ojos se pone de manifiesto en una descripción de la cabeza de san Geraldo en Aurillac: «su rostro estaba animado por una expresión tan viva, que sus ojos parecían mirarnos fijamente, y el pueblo leía en el brillo de su mirada si su petición había sido atendida» (véase Apéndice, texto 34, I).

Esta descripción se la debemos a un clérigo de Chartres, Bernardo de Angers, que en el año 1013 se puso en camino para comprobar *in situ* si eran ciertos los milagros de santa Fides. Llegó a su destino como un escéptico y partió de él convertido, no sin redactar para su propia fama un extenso «libro sobre los milagros de santa Fides»: se trata de la fuente más interesante conocida sobre escultura medieval. Nada más llegar, se sorprendió de la «vieja costumbre» (*vetus mos*) extendida en la región de hacer «una estatua [...] de oro, plata y otro material» a todos los santos y de guardar en ella el cráneo u otra reliquia. Esto le pareció, como escribió después arrepentido, una «práctica [...] considerada supersticiosa por hombres preclaros», que sin embargo es «imposible de extinguir en el pueblo llano». Según él, en realidad habría bastado con hablar de los santos en los libros y pintarlos en las paredes. Lo que resultaba absurdo era depositar las esperanzas en «un objeto sin habla ni alma» como si fuera «un oráculo al que se consulta [o] un ídolo al que se hacen sacrificios».

<sup>23</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 77. Sobre el género cfr. E. Kovács, *Kopfreliquiare des Mittelalters*, Leipzig, 1964; los catálogos de exposición *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977, y *Ornamenta Ecclesiae*, Colonia, 1985.

<sup>24</sup> Cfr. la bibliografía de la introducción del texto 34 del Apéndice.

Lógicamente, Bernardo de Angers se arrepintió de su «error» cuando hubo «reconocido» que la talla simplemente se hallaba al servicio del recuerdo devoto y no era más que un relicario al que «el orfebre le dio, a su manera, una forma humana». Sin embargo, lo que más le convenció fueron los milagros, es decir, el poder de la reliquia, no su forma de estatua. El poder milagroso de la reliquia había enriquecido a la abadía de Conques, como reconoció el propio Bernardo sin embarazo alguno, y Fides aumentaba más y más las riquezas de la abadía, circunstancia que pronto haría que el tesoro de la iglesia, incluidas las valiosas piezas del retablo, de un resplandor cegador, fuera insuperable (véase Apéndice, texto 34, III). Todas las cuestiones de derecho y patrimoniales se resolvían ante la estatua, que, por tanto, sí tenía un alma y sabía administrar su patrimonio perfectamente. En el Sínodo de Rodez representó a la abadía y tuvo su corte en un pabellón junto con estatuas-relicarios similares y otros relicarios anicónicos de igual rango (véase Apéndice, texto 34, IV). Lo que Fides era en Conques, lo era el san Pedro de plata en Cluny, donde incluso se sacaba en procesión el Domingo de Ramos<sup>25</sup>.

### 14.3 La alianza entre reliquia y escultura

Hoy a veces creemos que la reliquia se convirtió en una especie de catalizador para la iconolatría. En estos casos, da la impresión de que se percibe la iconolatría como un problema que se quiere disculpar a posteriori. Sin embargo, parece que, bien al contrario, fue la imagen la que se convirtió por un tiempo en catalizador del poder de la reliquia, cuyo culto era el verdadero fondo del asunto. La imagen escenificaba la presentación de la reliquia y cautivaba la fantasía de los creyentes, es decir, que no era objeto de una contemplación individual propia dirigida de manera exclusiva a ella ni era apreciada por sí misma. En Occidente, una doctrina de la imagen como la oriental sólo se conocía de oídas. Así pues, no puede abordarse el fenómeno de la obra escultórica tridimensional, del que nos ocupamos en estas páginas, desde un punto de vista estético, sino más bien como un tema de la historia de la religión. A ello se añade que la imagen se inscribía en la mentalidad de una sociedad agraria de organización feudal en la que el valor de cambio del oro, que podía atesorarse, movía los ánimos. La situación en Constantinopla era diferente.

Desde el punto de vista histórico-religioso, la realidad de la vida del santo después de la muerte era la esencia del fenómeno. Los creyentes le realizaban ofrendas, intentaban perpetuarse participando de su identidad y le pedían algo a cambio. A veces este trato adquiría un carácter casi contractual. El santo podía decepcionar a sus seguidores, pero estos también podían decepcionar al santo, actuando contra su patrimonio. En estos casos, sus representantes locales bajaban la reliquia de su pedestal y la colocaban en el suelo, como si se tratase de alguien que se encuentra afligido<sup>26</sup>.



179 A. Conques, Ste.-Foy. Estatua de santa Fe, siglo IX y posteriores.

<sup>25</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 41 ss.

<sup>26</sup> Véase la sinopsis de R. Cross, «Vom Umgang mit Reliquien», *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 23), III, pp. 25 ss., especialmente 38 ss.

El fenómeno histórico-religioso es de naturaleza tan general que también lo encontramos en otras creencias. Por ejemplo, no hace mucho que en un museo de Colonia salió a la luz en una estatua budista de Jizo (fig. 184) el «alma» que, desde su consagración en el año 1249, había permanecido oculta en el interior<sup>27</sup>. El alma se compone de reliquias, relicarios e incontables ofrendas votivas, por ejemplo en forma de rollos de oraciones, depositadas en la estatua. A la identidad que diferencia a la estatua de otras mediante esta «alma» se suma la identidad que le corresponde como copia de un original que obraba milagros. Así, el acta de donación informa de que la estatua es la réplica de un original muy antiguo que se salvó milagrosamente de un fuego. El texto concluye con un ruego de salvación y protección. Todo ello puede trasladarse sin problemas a nuestro tema y confirma la existencia de tópicos generales.

La alianza entre imagen y reliquia estaba limitada por la circunstancia de que el culto a los santos era menor que el culto dedicado a las figuras de Cristo y María. Dada la falta de reliquias de ambos, no era sencillo integrarlos en el sistema. Sin embargo, la mayoría de las iglesias estaba consagrada precisamente a ellos. Así pues, del mismo modo que los santos cobraban «visibilidad» con gran efecto, las dos figuras centrales reclamaban para sí una presencia en imagen, que se desarrolló en el crucifijo y la Virgen en majestad. Sin embargo, al aprovechar esta posibilidad, se estaba utilizando una herramienta cuya autonomía frente a la reliquia era dudosa. Quizá sea ésta la razón por la que se depositaron reliquias en ambos tipos de imagen, no importa si desde el principio o con posterioridad, puesto que el hecho en sí revela de manera clara el intento de equiparar estas imágenes con los relicarios.

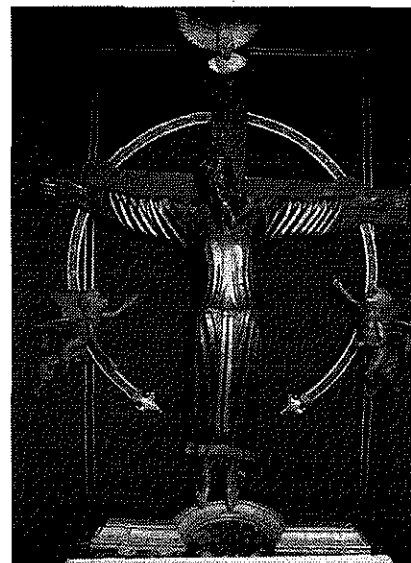
Mientras que la figura del santo contenía una reliquia, cuando era posible su reliquia principal, en las figuras de la Virgen se reunía una serie de reliquias secundarias que se completaban con reliquias primarias de otros santos. En Chartres se separó el relicario con la ropa de la Virgen de la estatua de Notre-Dame-sous-terre<sup>28</sup>. Sin embargo, cuando se poseían muchas reliquias pero de escasa importancia, se guardaban todas en un pequeño hueco de la figura. Así se hizo, por ejemplo, en la abadía de Saint Pierre en Gante, donde hacia 1100 se guardó una donación de reliquias de Constantinopla en la «nueva imagen» de María de manera segura contra robos<sup>29</sup>. A veces se llegaba a olvidar relativamente pronto que una Virgen había sido utilizada como relicario. En Vézelay se descubrió que una talla de madera de la cripta se había usado como tal cuando en el siglo XII se quiso restaurar la figura de los daños que había sufrido durante un incendio y se encontró el hueco, aunque el niño Cristo también llevaba colgada visiblemente al cuello una bolsita con reliquias<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Colonia, Museum für Ostasiatische Kunst (Inv. B 11.37), véase *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 23), III, pp. 50 s.

<sup>28</sup> Véase nota 19.

<sup>29</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 36. Walter Strumme dio a la abadía una serie de reliquias que se depositaron en la *nova imago* de María.

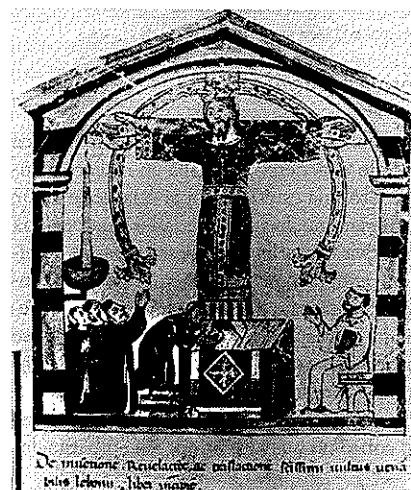
<sup>30</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, pp. 32 s. [con un texto de Hugo de Poitiers (hacia 1165) sobre la *imago lignea* de la cripta de Vézelay, cuyo niño llevaba al cuello un *sericum phylacterium*. Durante la restauración se encontró un *ocul-tissimum ostiolum inter scapulas* en la figura de María lleno de reliquias con los correspondientes certificados].



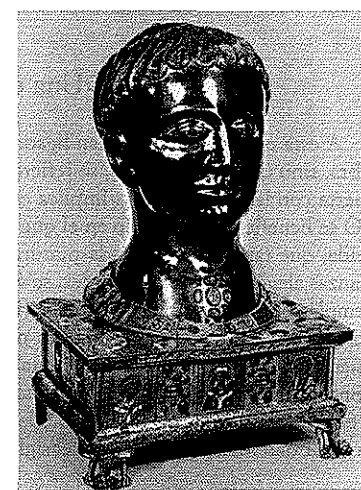
180. Lucca, catedral. Volto Santo.



181. Tournus, Saint Philibert. Estatua sedente de la Virgen, siglo XII.



182. Lucca, Biblioteca Comunale. Cod. Tucci Tognetti, fol. 2, el Volto Santo.



183. Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Relicario de la cabeza de san Alejandro, 1145.

La visibilidad de la reliquia es un tema sujeto a los vaivenes de la historia. El relicario icónico ponía siempre a la vista, al contrario que la caja cuadrada, a qué santo pertenecía la reliquia. A veces incluso manifestaba la parte del cuerpo de la que procedía. Pero la composición adquirió paulatinamente un valor estético propio y, en consecuencia, cambiaron también las expectativas de visibilidad. Finalmente, en el relicario los atributos de belleza y autenticidad se exigieron por separado, pues eran dos rasgos difícilmente conciliables en un solo elemento. El relicario acabó siendo el bello marco en cuyo centro quería contemplarse la reliquia «desnuda» como, por ejemplo, a través de la «ventana» de un relicario de cristal<sup>31</sup>.

El relicario de la cabeza del papa Alejandro I, bendecido por el abad Wibaldo en el año 1145 en Stablo/Stavelot, en la actual Bélgica, representa una posición intermedia<sup>32</sup>. La cabeza, cuya superficie plateada se ve sugerentemente animada mediante el cabello, los ojos y los labios dorados, es una especie de «icono» tridimensional que esboza, al igual que las tablas bizantinas contemporáneas (véase cap. 12.5), una imagen ideal del hombre de Iglesia. Lo que en la pintura de iconos representa el marco circundante o las hojas laterales, lo es aquí el pedestal en forma de altar portátil, que exhibe una temática propia con una especie de comentario teológico y ético. En la cara anterior, los esmaltes presentan a Alejandro con el atuendo de sumo pontífice entre los compañeros históricos de su martirio. Las otras caras muestran las virtudes ensalzadas en el Sermón de la Montaña, con la «perfección» a la cabeza. El santo poseyó todas las virtudes y el creyente debe adquirirlas. En la época de la Reforma, la cabeza de este «protocristiano» llamó la atención no sólo por la certeza de la autenticidad de la reliquia, sino también por el ideal ético que se transmitía en la imagen de un ideal asimétrico estético.

#### 14.4 ¿Una estética teológica?

A esta observación se hallan ligadas cuestiones que no se restringen a una única obra, sino que, en definitiva, se refieren a todo el género de la talla en macera recubierta con láminas de oro. ¿Implica este género una estética propia o la desarrolló? ¿O se benefició de un vacío en el que se ofrecían muchas posibilidades? La persona leída, que también percibía la pintura narrativa como lector y descifraba las adivinanzas alegóricas de las imágenes, se veía enfrentada a una nueva experiencia al contemplar objetos de culto que tenían vida propia, física y personal y ejercían un efecto que podría denominarse mágico mediante el resplandor de su oro. Si a ello se añadía que la identidad de la talla estaba asociada a una reliquia, el observador se encontraba frente a algo que en sus pretensiones sobrepasaba los límites de los sentidos y el raciocinio humanos. Se trataba de un género cuyo desarrollo había concluido en la alta Edad Media, pero que en el siglo XII cobró un nuevo sentido. Sin embargo, las



184. Colonia, Museum für Ostasiatische Kunst. Estatua budista con reliquias, siglo XIII.

<sup>31</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 129 s. [con bibliografía].

<sup>32</sup> *Die Zeit der Staufer* (como en nota 23), núm. 542, il. 333; catálogo *Rhein und Maas*, Colonia, 1972, núm. G 11 [con bibliografía].

fuentes que apoyan esta interpretación provienen casi todas de la segunda época y se esfuerzan muchísimo en eliminar cualquier sospecha de materialismo puro y elevar a espiritualidad todo lo que poseyera un fondo terrenal, es decir, en proceder de manera anagógica.

Un testigo excepcional es, sin duda, el abad Suger de Saint Denis, que, en una inscripción en la portada sobredorada, pedía al visitante de la iglesia de la abadía que no admirara «el oro y la apariencia, sino el trabajo [...] [Es cierto que] la noble obra ilumina con el brillo [del oro, *nobile claret opus*], [sin embargo] debe [...] iluminar de tal modo el espíritu [del observador] que éste se deje llevar por él [...] a la verdadera luz», es decir, a Cristo. El «brillo material» es sólo una zona de tránsito e introducción a una belleza más elevada<sup>33</sup>. La metáfora de la luz fue aplicada sin diferencia alguna a la arquitectura, las vidrieras y la enorme cruz de oro procedente de los talleres del Mosa por el elocuente constructor de la nueva iglesia abacial del siglo XII, es decir, que no tenía ningún sentido específico para nuestro género. Contemporáneos de Suger como el mencionado abad Wibaldo no tenían reparos en hacer ostentación del valioso revestimiento del sepulcro de san Remaño, señalando en una inscripción cuánto había costado<sup>34</sup>. Wibaldo utilizó, además, el carácter inviolable de la ornamentación del relicario para indicar el patrimonio del monasterio y confiarlo a la protección de su patrón. También otros monasterios y centros de peregrinación invirtieron grandes sumas en la presentación ostentosa del santo que garantizaba su prestigio y su patrimonio. La estatua sedente ofrece la misma presentación material, técnica y artística que los relicarios y otras piezas del tesoro eclesiástico. La diferencia respecto a la estética del icono, que no se hacía de oro, sino que sólo era «adornado» con oro (véase cap. 13.2), es evidente.

En Occidente siempre queda sin resolver la cuestión de si estamos ante una estética de naturaleza teológica o ante una estética desarrollada más tarde bajo la presión de las necesidades de legitimación por teólogos que, en consecuencia, habrían ajustado los fundamentos estéticos a la doctrina eclesiástica. Al respecto, resulta muy esclarecedora la postura que tomaron los movimientos reformistas al rechazar los brillos dorados de la ornamentación y desconfiar de manera absoluta de las imágenes por considerar que amenazaban la espiritualidad de la religión. No nos referimos a los movimientos radicales como el de los albigenses, con los que era imposible llegar a un acuerdo y, por esa misma razón, incluso fomentaban sin quererlo el culto material y de la imagen del bando contrario como una especie de acto de reconocimiento de la fe ortodoxa. Nos referimos a órdenes reformistas que pretendían potenciar el verdadero cristianismo en el seno de la Iglesia. A veces, como en la orden de Grandmont, el conflicto entre clérigos y monjes legos se ponía también de manifiesto en las piezas del ajuar litúrgico, como cuando, por ejemplo, en los relicarios del siglo XII se sustituían las imágenes por una or-

<sup>33</sup> Sobre la estética, véase F. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Brujas, 1946; R. Asunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Colonia, 1963, *passim*, p. 150 [con citas de Suger]. Sobre Suger, véase E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946.

<sup>34</sup> Cfr. también nota 7. Sobre el «retablo» del relicario de san Remaño, véase *Rhein und Maas* (como en nota 32), p. 249, núm. G 10.

namentación sencilla, o las inscripciones latinas por inscripciones en lengua vernácula, para debilitar el monopolio del clero<sup>35</sup>.

Bernardo de Claraval, padre de los cistercienses, no se cansó de condenar el lujo del ajuar litúrgico como una aberración, y los estatutos de la orden prohibieron esculturas y pinturas<sup>36</sup>. Al principio, sólo estaban permitidas las «cruces pintadas para el altar», y más tarde se prohibieron expresamente las cruces de oro y plata de gran tamaño. En el siglo XIII, las «tablas pintadas», muy frecuentes en otros lugares, también cayeron en desgracia en la orden. La postura de los cistercienses permite suponer que la interpretación espiritual de las figuras y los relicarios de oro era controvertida, pues el género estaba demasiado ligado a las pretensiones de poder y al pensamiento patriomonal de las instituciones. La nueva iconografía de la época escolástica, dirigida a un observador versado en teología, desviaba, en el tesoro artístico, la atención de este hacia otros valores. En un primer momento, la incipiente autonomía de la forma artística potenció aún más el prestigio de la orfebrería. Sin embargo, a largo plazo otorgó protagonismo a otra belleza, la belleza de la forma en sí, con lo que fomentó el reconocimiento de las estatuas pintadas sin valor material. Con el tiempo, la plástica figurativa en la arquitectura se convirtió en soporte principal del ideal del santo, circunstancia que dio nuevos impulsos a la figura de culto, que ahora también gustaba en el color litúrgico del blanco.

#### 14.5 Leyendas sobre «originales» y la diferencia entre imagen y persona

En Occidente, durante mucho tiempo parece que las reliquias fueron los únicos originales. Las imágenes no se elevaron a semejante rango hasta más tarde, en la mayoría de los casos hasta comienzos del siglo XIII. Antes de 1200 raras veces oímos hablar del culto a una imagen que pueda diferenciarse de la reliquia o que eleve la imagen misma a la categoría de reliquia. Buen ejemplo de ello es la talla de un crucifijo de la catedral de Lucca, que desde el año 1100 mencionan las fuentes con el nombre de *Volto Santo*, es decir, *Santa Faz*<sup>37</sup>. La figura conservada (fig. 180) se halla ligada en su estilo y en el motivo del sayo, anteriormente pintado de rojo, al círculo artístico catalán: se trata de la réplica de una talla más antigua de la que las leyendas afirman que

<sup>35</sup> J. R. Gaborit, «L'autel majeur de Grandmont», *Cahiers de civilisation médiévale* 19 (1976), pp. 231 ss.; M. Gauthier, «Du tabernacle au retable», *Revue de l'Art* (1978), pp. 23 ss., 35 ss.

<sup>36</sup> A. Schneider (ed.), *Die Cistercienser*, Colonia, 1974; con reseña de J. M. Canivez, *Statuta capitulorum generalium ordinis Cisterciensis*, I, Lovaina, 1933, p. 17, núm. 20 [1130], p. 98, núm. 4 [1185], núm. 12, p. 61, núm. 15 [1157] contra las grandes cruces de metal; II, p. 218, núm. 12 [contra las *tabulae pictae*].

<sup>37</sup> H. Schwarzmeier, *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*, Tübinga, 1972, cap. 5 [reseña de la obra de H. Jakobs en *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54 (1974), p. 477]; R. Häusser, «Das Imverardkreuz und der Volto-Santo-Typ», *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16 (1962), pp. 129 ss.; R. Manselli et al., en *Lucca, il Volto Santo e la Civiltà medioevale. Atti Convegno Internazionale di studi* 1982, Lucca, 1984; P. Lazzarini, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1982.



llegó procedente de Jerusalén en el siglo VIII. Una miniatura posterior que ilustraba el texto con las leyendas sobre esta figura (fig. 182), la muestra adornada con una corona sobre el altar mientras un pobre trovador, que no podía hacerle ninguna ofrenda, le devuelve el zapato de plata que Cristo se había quitado y le había entregado como regalo<sup>38</sup>. Este relato nos ofrece el interesante dato de que estas tallas medievales, además de con la corona, podían ser «vestidas» con otros adornos.

No podemos ocuparnos en estas páginas del significado que la imagen de culto, que en tanto que crucifijo de madera era lo más normal del mundo, tenía para la comunidad de Lucca ni de la relación del culto con la teología imperial y las tradiciones culturales de Cluny. Tampoco podemos dedicar nuestra atención al arte de la réplica, que culmina en la monumental cruz de Imervard en Brunswick<sup>39</sup>. Lo que sí merece nuestra atención en este contexto es la historia que legitimaba el culto de la imagen, pues se inspira en la leyenda oriental del icono sangrante de la Crucifixión de Berytos-Beirut y la reescribe para ajustarla a las nuevas condiciones de la obra de Lucca. En 975, el emperador bizantino Juan I Tzimiskes llevó a Constantinopla desde Beirut un famoso icono de la Crucifixión que ya había desempeñado un papel relevante en el Concilio de Nicea del año 787<sup>40</sup>. Se decía que un cristiano lo había olvidado al abandonar la ciudad. Fue así como acabó en las manos de un judío al que no le quedó más remedio que clavar una lanza en el crucifijo para protegerse de las sospechas de profesar la fe cristiana en secreto que había despertado en su comunidad de fe. Cuando la imagen comenzó a sangrar después de recibir la herida, todos los judíos presentes se convirtieron al cristianismo, gracias a lo cual el asunto tomó el rumbo deseado y la iconoclastia judía pareció condenada como pecado por el propio Dios.

En una reelaboración latina del siglo IX, la leyenda fue ampliada con la idea de que la imagen fue creada por la mano misma de Nicodemo, que había presenciado la Pasión. Es esta versión en la que se apoyó la leyenda del Volto Santo, que simplemente tuvo que ser completada con el traslado a Lucca. Sin embargo, la imagen ya no era una obra pictórica, sino una escultura, y Nicodemo garantizaba su categoría de original al igual que antes san Lucas había sido la garantía del original de la imagen de María. La imagen y la leyenda son, así pues, de distinta procedencia. Es en Lucca donde se unen de manera efectiva. En el siglo XIV, cuando se dieron nuevas condiciones para el culto general de la imagen (véase cap. 17), el crucifijo de Lucca destaca, junto con la imagen de san Lucas (véase cap. 4.2) y la Verónica (véase cap. 11.3), entre las grandes imágenes milagrosas de la cristiandad.

El dominico fray Giordano da Rivalto, que predicó en Florencia en el año 1306, otorgaba a las «imágenes importadas de Grecia en el pasado la mayor autoridad», del

<sup>38</sup> Se trata del cod. Tucci-Tognetti, fol. 2, en la Biblioteca de Lucca; véase G. dalli Regoli, *Miniatura Pisana del Trecento*, Pisa, 1963, p. 18, il. 2; otras ilustraciones en P. Lazzarini (como en nota 37).

<sup>39</sup> 277 x 266 cm, datada hacia 1200. Véase *Die Zeit der Staufer* (como en nota 23), num. 462, así como nuestra nota 37.

<sup>40</sup> L. Diácono, *Historia X/4* (ed. Bonn, 1828, pp. 166 y 167 s.): sobre el *eikón* de la crucifixión. Véase también E. Dobschütz, *op. cit.*, suplemento VII B, S. pp. 280 ss.\*\*. Sobre la leyenda de Lucca del diácono Leboino, véase la bibliografía en nota 37.

rango de las Sagradas Escrituras<sup>41</sup>, pues, en su opinión, en ellas aparecían las personas bíblicas «representadas exactamente como habían sido en realidad». El crucifijo de Nicodemo, quien «había estado allí», parecía la mejor prueba. Matías de Janov, que en realidad pretendía escribir contra las imágenes, reconoció, sin embargo, en su principal escrito hacia el año 1390 que el Volto Santo, la Verónica y la imagen de san Lucas se debían a la voluntad directa de Dios (véase Apéndice, texto 36 D). La Verónica y el Volto Santo eran, cada uno a su manera, retratos de Cristo, en un caso el retrato de la persona amable y bondadosa y, en el otro, el retrato del juez temible. En realidad, Matías de Janov no llegó a ver el original en Lucca, pero se le ponían los pelos de punta sólo de pensar en la visión de las copias que figuraban en grandes estandartes, que le advertían del Juez venidero.

Estas imágenes milagrosas, a pesar de sus grandes poderes, no plantean realmente la cuestión de la relación entre imagen y persona, puesto que eran simplemente recuerdos autorizados cuya autoridad residía más en su extraordinaria historia que en la capacidad de encarnar a la persona. En líneas generales, la cuestión en torno a la diferencia entre imagen y persona, por mucho que se quisiera honrar a la persona en la imagen, preocupó escasamente a los teóricos de Occidente, ya que éstos no estaban interesados en la identidad. Es cierto que las imágenes actuaban como representantes de un sujeto jurídico local, pero no se percibía ningún problema filosófico en esta costumbre. Asimismo, tampoco se desarrolló ninguna teoría para explicar por qué se creía que la imagen del gigante Cristóbal guardaba de la muerte a quien la hubiese contemplado aquel día. Quizá era a la imagen de Cristo, a quien Cristóbal llevaba sobre los hombros, a la que se atribuía esa capacidad. En un dibujo del siglo XIII procedente de la Alta Italia se mencionan las *species* del santo que debían contemplarse<sup>42</sup>.

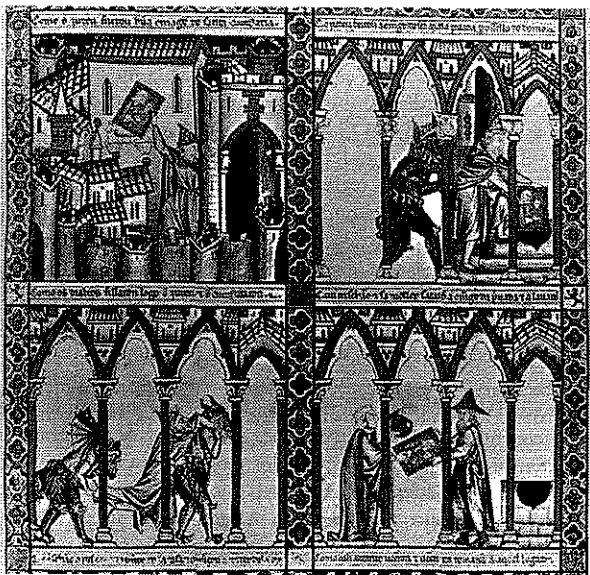
En las estatuas sedentes de la Virgen, la diferencia entre imagen y persona se pone de manifiesto en la misma procedencia de las reliquias que se guardaban en su interior, pues en muchas ocasiones provenían de todos los santos posibles. Sobre la base de este hallazgo podría preguntarse qué tenía prioridad, la imagen o la reliquia, pero, sea cual fuere la respuesta, lo que sin duda no puede concluirse es que se había forzado la equivalencia entre imagen y persona. En Oriente se reflexionó sobre esta diferencia para definir la realidad de la imagen (véase cap. 8.3). En Occidente, en ocasiones se trataba a las imágenes como si en ellas estuviera presente la persona y ésta obrase milagros a través de la imagen. Sin embargo, las consecuencias eran, sobre todo, de naturaleza legal.

Cuando se contaban historias sobre imágenes milagrosas, se daba importancia a su antigüedad e historia, pero raras veces a su origen milagroso o a la autenticidad de la reproducción del modelo. Un ejemplo de ello lo constituye la antigua estatua de la Virgen de la cripta de la catedral de Chartres, donde también se custodiaba la reliquia del

<sup>41</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 42 s.

<sup>42</sup> F. Werner, «Christophorus», en *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. V, Friburgo, 1973, pp. 496 ss. Sobre nuestra ilustración del cod. Laur. XXV. 3, fol. 383 de Florencia, véase H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 217, il. 85.

185. El Escorial. Cod. T.I.1., fol. 50. *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, siglo XIII.



186. El Escorial. Cod. T.I.1., fol. 17. *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, siglo XIII.



velo<sup>43</sup>. Se reprodujo en la «Belle Verrière», y de ella se decía que su origen era anterior al nacimiento de Cristo y que había sido expuesta junto a ídolos paganos. De ahí su nombre de *Virgo Paritura* o «Virgen encinta».

Cabe preguntar si la situación de la imagen después de 1200 cambió con el amplio desarrollo de la pintura sobre tabla, cuando en su rango y frecuencia se había convertido en un factor de nuevo significado (véase cap. 17). El culto de san Francisco se difundió en esta época no apoyado en las reliquias, sino en los iconos oficiales (fig. 228), ante los cuales acontecían milagros como si fueran reliquias<sup>44</sup>. Cuando se unen reliquias e imágenes, como en una imagen de devoción de Siena del año 1347, parece que la jerarquía se invierte<sup>45</sup>. Si con anterioridad la reliquia constituía el centro y la imagen era su marco, ahora surgen imágenes sobre tabla en cuyo marco se sitúan reliquias. En las estatutos de Tívoli del año 1305, se castigaba a todo el que deshonrara una imagen, además de con una multa, con la amputación de la mano que la había golpeado o la lengua que había escupido sobre ella<sup>46</sup>. Esta disposición legal coincide con el proceso general de revalorización de las imágenes.

En la Florencia de ca. 1400 se habla cada vez más de la tabla mariana de la *Donna Nostra* de la Impruneta, llevada a la ciudad porque se le atribuían poderes para hacer que lloviese<sup>47</sup>. La imagen en majestad de cuerpo entero del siglo XIII fue reemplazada en 1758 por una réplica de mano de Ignacio Hugford. Durante el Renacimiento, se doblan las penas que castigan los delitos cometidos durante la procesión de la *andata* en «presencia divina». En la misma época, Bernardino exhorta a los florentinos para que no cometan pecados «ante los ojos» de la imagen milagrosa de la Virgen de Ss. Annunziata<sup>48</sup>. Movidos por los celos, los laudesi condenaron como objeto de idolatría la imagen de María que, desde el siglo XIII, veneraba el *comune* en Or San Michele<sup>49</sup>. Resulta llamativo que a estas imágenes se les atribuyera el comportamiento de personas vivas.

Las analogías con la iconolatría oriental son obvias, aunque no se pueda establecer ninguna conexión segura entre ambas tradiciones, más allá de la idea general de que se trataba de imágenes privilegiadas cuyo culto se veía fomentado por leyendas concretas. Paralelamente, se fue extendiendo la producción de imágenes en las que el arte del pintor adquiría cada vez mayor importancia. Mientras iba en aumento el aprecio de la novedad y el arte de un número creciente de imágenes, otras, por motivos muy distintos, se privilegiaban en función de su antigüedad y su procedencia oriental (véase cap. 16).

<sup>43</sup> Véase bibliografía en nota 19.

<sup>44</sup> Al respecto, véase H. Hager, *op. cit.*, pp. 94 ss.; K. Krüger, *Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien*, tesis doctoral, Múnich, 1987. Sobre la representación del milagro de un santo ante la imagen, véase la tabla en la catedral del lugar: C. Brandi, en *Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi*, I, Roma, 1961, pp. 351 ss. con ils. 4, 9.

<sup>45</sup> M. M. Gauthier (como en nota 7), il. 100: Museo de Arte de Cleveland (Inv. 7826).

<sup>46</sup> F. Tomasetti et al., *Statuti della Provincia Romana (Fonti per la storia d'Italia 48)*, t. I, Roma, 1910, pp. 202 s., núm. 144.

<sup>47</sup> R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Nueva York, 1980, pp. 63 ss., 353 ss. con lám. 6.

<sup>48</sup> R. C. Trexler (como en nota 47), p. 71.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 71 s.

Por lo demás, en la Edad Media occidental las imágenes sólo desempeñaron un papel relevante y muy activo en el género literario de los milagros de la Virgen. Los relatos de milagros, en los que María siempre obra con su imagen que habla y sufre, culminan en la recopilación de Gautier de Coincy<sup>20</sup>. Las narraciones son directas, vigorosas, y requieren una apariencia concreta, corpórea, de María, que se apiada de los débiles pecadores y castiga a los infieles. Para ello, la protagonista se servía de la imagen como receptáculo, sustituto o herramienta. Muchas leyendas antiguas servían como fuente de los motivos narrativos, pero, al hacerlo, perdían por completo su función original, que era legitimar el culto a una determinada imagen. Ahora no era la imagen lo constituía el centro de atención, sino María, que podía hacer uso de la imagen que quisiera. A menudo estas imágenes son estatuas. Cuando se las describe como obras sobre tabla, gustaba trasladar el lugar de la acción a Oriente, de donde también procedían los relatos utilizados.

Este género, en el que la imagen se convirtió en un tópico, fue ilustrado poco después de 1265 en un manuscrito de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, cuyos textos constituyen un sumario de los antiguos milagros<sup>21</sup>. En uno de ellos se habla de un judío que robó una hermosísima imagen de la Virgen en las calles de Constantinopla y la tiró a una letrina, tras lo cual fue a buscarlo el diablo (fig. 185). Un cristiano, reconocible en la ilustración por el sombrero griego, encuentra la imagen, que, a pesar de las circunstancias, desprende un agradable olor, la coloca en su casa con la debida reverencia y la imagen se lo agradece con un aceite curativo. El motivo del judío, que atribuye actos criminales a los infieles, es un viejo *topos*, al igual que la reacción de la imagen profanada.

Otro texto, que trata de la «Madre de Dios de Sardenia» o «Sardaneii», también desarrolla su acción en Oriente y aparece en muchos libros de peregrinos (fig. 186). Una dama distinguida que vive en un eremitorio cerca de Damasco, pide a un monje de Constantinopla que está de paso que le traiga una tabla de la Virgen (*ymage de Nostre Dame*) de Jerusalén, que Gautier de Coincy también llama *ycoyne*. Sin embargo, el monje se olvida del encargo, y una voz celestial le advierte para que regrese a Jerusalén. De nuevo en la ciudad santa, el monje visita una tienda de imágenes, que la miniatura española representa con iconos de María y de la Cruz, y elige la *tablete* más bella. Cuando el monje se da cuenta de que la imagen le protege y obra milagros, decide entregársela a su orden, pero la propia imagen interviene en varias ocasiones para obligarle a cumplir su promesa. Este tipo de relatos tenía el sabor de los cuentos orientales, pero intensificaba el aura de los iconos de Oriente, que precisamente habían adquirido actualidad en esta época (véase cap. 17).

<sup>20</sup> G. de Coincy, *Les miracles de la Sainte Vierge*, ed. V. F. Koenig, 4 tomos, Ginebra, 1955-1966. Cfr. también U. Ebel, *Das altromanische Marienmärchen. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, 1965.

<sup>21</sup> Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, Cod. T.I.1. Cfr. J. Snow, *The Poetry of Alfonso X el Sabio*, Londres, 1977; edición facsímil: *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid, 1979. Los ejemplos que tratamos en estas páginas aparecen como cantigas núm. 34 y núm. 10 en fols. 50 r y 17 r del manuscrito de El Escorial. El segundo texto ha sido publicado en la versión de Gautier por V. F. Koenig (como en nota 50), t. IV, pp. 378 ss.



## EL ICONO EN LA VIDA DE LOS ROMANOS

### 15.1 Imágenes e instituciones en la plena Edad Media

Las imágenes desempeñaban una función tal en la vida de los romanos, que resulta imprescindible dedicar un capítulo a este tema. Testimoniaban tradiciones que, al margen de Tierra Santa, son más antiguas que en ningún otro lugar, y representaban a instituciones en conflicto por cuestiones de rango y poder, y, en la plena Edad Media, cada vez más los intereses del pueblo frente a la curia. La imagen poseía autoridad para los que carecían de ella, y se situaba fuera de la jerarquía administrativa y social, aunque precisamente por esta razón era utilizada por esta misma jerarquía. Puesto que las imágenes de culto más antiguas se remontaban a los momentos finales de la Antigüedad (véanse cap. 4.4 y cap. 7), el gran protagonismo lógicamente lo tenían los iconos sobre tabla, frente a los cuales las imágenes escultóricas, a diferencia de lo que sucedía en general en Occidente, apenas destacaban. El icono, pues, ofrecía en Roma una existencia más antigua y continuada que en el propio Bizancio. En primer lugar, gozó de prestigio como imagen titular de las primeras iglesias marianas. Más tarde, la corte papal descubrió en él un instrumento de propaganda (véase cap. 7.3). Quinientos años después, en el transcurso del siglo XI, comenzó en Roma una nueva era para el icono, a la que vamos a dedicar ahora nuestra atención.

Por entonces, la topografía cultural de Roma ya estaba llena de iconos que representaban a instituciones monásticas, parroquiales y diaconales. Sin embargo, Letrán, donde el papa residía y tenía su iglesia episcopal, gozaba en un primer momento de una autoridad casi aplastante gracias a las imágenes y reliquias allí atesoradas, sin tener en cuenta los dos sepulcros apostólicos. Si hacemos arrancar nuestras disquisiciones en este contexto histórico, debemos, pues, poner en claro los motivos de la resistencia contra este poder excesivo concedido a los objetos sagrados. Hacia 1100 se redactó una descripción de Letrán que constituye una especie de guía oficial de sus

tesoros<sup>1</sup>. Entre muchos otros, menciona «sobre el altar en el que sólo el papa puede decir misa, una tabla de madera. En ella están pintadas las imágenes de los apóstoles Pedro y Pablo tal como se aparecieron en sueños al emperador Constantino, según su propio testimonio» (fig. 73; véase cap. 7.2). Supuestamente, un *antependium* dorado para colocar delante del altar fue donado con motivo de la consagración de la iglesia.

En la capilla privada del papa, el Sancta Sanctorum, se encontraba el altar de León III (795-816), repleto de reliquias; de madera de ciprés, se reabrió por primera vez a comienzos de este siglo. Tras él se alzaba «la imagen del Salvador pintada milagrosamente en una tabla, que, comenzada por san Lucas evangelista, fue concluida por Dios mismo por medio de la mano de un ángel» (fig. 18)<sup>2</sup>. A los pies de la tabla se habían dispuesto reliquias de Tierra Santa en un valioso receptáculo (fig. 72), de manera que la imagen «no pintada» (véase cap. 4) siguiera sobre suelo de Tierra Santa incluso en su residencia romana. Un canónigo de Letrán escribió asimismo hacia 1100 un tratado sobre la imagen (véase Apéndice, texto 4F), que en su opinión procedía del botín que trajo Tito tras la conquista de Jerusalén. Según él, con esta imagen Cristo había cumplido su promesa de permanecer siempre junto a sus discípulos. «En el palacio donde residen sus representantes en la tierra, Cristo se halla presente en persona, por así decirlo, a través de su imagen.» En Pascua, el papa se arrodillaba ante él para, mediante un beso en el pie, reconocerle como el verdadero soberano<sup>3</sup>.

Sin embargo, incluso dentro de Letrán se hallaban divididos los intereses entre el cabildo y la corte papal. Sólo así se explica que también en la basílica, sobre la que tenía jurisdicción el cabildo, se reclamara la categoría de imagen milagrosa para el antiguo busto de Cristo sobre la cruz (véase cap. 6.3) del ápside<sup>4</sup>. De él se afirmaba que había aparecido sin intervención humana cuando la consagración de la iglesia, y por eso, como si fuera una reliquia, se rescató para el nuevo ápside en el pontificado de Nicolás IV (1288-1292). La rivalidad con San Pedro se decidió más tarde a favor de Letrán recurriendo a medios drásticos, cuando se «adquirieron» los cráneos de los dos sepulcros apostólicos y, con sus relicarios de plata, reemplazaron la antigua imagen sobre tabla con los bustos de los apóstoles que hemos mencionado con anterioridad (véase Apéndice, texto 35).

La iglesia mariana del Esquilino se situaba bajo la influencia directa de Letrán y no se visitaba sólo en el marco de la habitual liturgia de las estaciones<sup>5</sup>. En ella, la princi-

<sup>1</sup> Descriptio Lateranensis Ecclesiae: R. Valentini y G. Zucchetti, *op. cit.*, t. III, pp. 319 ss., especialmente p. 336, núm. 4.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pp. 356 s., núm. 13.

<sup>3</sup> Véase el texto de Benedictus Canonicus: *ibidem*, pp. 216 s.

<sup>4</sup> Así se documenta ya en un leccionario del siglo X, así como en el siglo XII en Juan Diácono, antes de que una bula de Clemente V del año 1305 repitiera la versión. Bibliografía en cap. 4, nota 59.

<sup>5</sup> Véase R. Krauthimer, *Rome. Profile of a City*, Princeton, 1980, p. 56. Bibliografía sobre el icono de san Lucas en cap. 4, nota 56, así como en una tesis doctoral de la Universidad de Heidelberg de Gehard Wolf. Bartolomeo Tridentino habla en el año 1244 de una «imago ad fontes quae dicitur Regina Coelis». En su «Rationales» de los «divina officia», Durando dice en el siglo XIII: «super limen baptisterii servatur quam Romani Reginam vocant». El tabernáculo de la imagen es probablemente posterior al de la reliquia del pesebre (1256), pero aún pertenece a una época pregótica.

pal atracción era, además del pesebre de Cristo, un icono de la Virgen (fig. 21; véase cap. 4.4). Esta imagen, que representaba a la patrona titular del templo, era la pareja de la tabla milagrosa «no pintada» de Letrán, cuando ésta se llevaba a Santa Maria Maggiore en la procesión anual de agosto. En el siglo XIII recibía el nombre de *Regina*, es decir, «Reina», y se vio implicada en el conflicto que enfrentó a las órdenes mendicantes cuando se disputaron con su característica energía la posesión de diferentes iconos pintados por san Lucas (véase cap. 15.3).

En este contexto, las imágenes ocupan también un lugar en la historia de los grandes milagros, que añadía aún más color a la topografía cultural de Roma. Por ejemplo, una imagen pintada por san Lucas participó supuestamente en la procesión que en el pontificado de Gregorio Magno (590-604) puso fin a la peste al pasar junto al castillo de Sant' Angelo (véase Apéndice, texto 32). En Santa Maria Maggiore, por su parte, se apelaba a la leyenda de la nevada en agosto con la cual la Virgen señaló la ubicación que deseaba para su iglesia<sup>6</sup>. En el monasterio de Santa María del Capitolio, el «altar del Hijo de Dios» situado en el lugar del antiguo templo de Júpiter, recordaba la visión de Augusto en la que el emperador había contemplado el «altar celestia», *ara coeli*, como anuncio del nacimiento de Cristo<sup>7</sup>. En una época en que había inflación de imágenes pintadas por san Lucas, las imágenes locales recibían de estas leyendas una identidad adicional (véase Apéndice, texto 35).

En Roma, el culto a las imágenes estuvo limitado a la rivalidad de las instituciones ciudadanas hasta que, a partir de 1204, las imágenes importadas de Oriente obligaron a una nueva legitimación<sup>8</sup>: desde el momento en que plantearon la cuestión en torno a los verdaderos originales y pusieron en tela de juicio los cultos locales, ya no bastaba con contar simplemente leyendas romanas. Al parecer, donde primero reaccionó el papa a la nueva situación fue en San Pedro, proclamando el paño de la Verónica, hasta entonces sin imagen, como reliquia icónica del rostro de Cristo (véase cap. 11.3). La Verónica hizo su presentación gracias a un espectacular milagro durante una procesión papal, en la que todos pudieron ser testigos, y pronto se convirtió en la primera imagen distinguida con una bula de indulgencias; de este modo aventajó al antiquísimo lienzo con la imagen de Cristo custodiado en San Silvestro de Capite, que realmente sí procedía de Oriente (véase cap. 11.1).

En el transcurso del siglo XIII aparecen nuevas imágenes de la Virgen que rápidamente legitiman su rango por medio de leyendas que compiten con otros cultos romanos. La imagen pintada por san Lucas de Santa Maria del Popolo (fig. 208; véase cap. 16.4) es una de ellas. Su datación debe situarse en la segunda mitad del siglo XIII, pero la historia de su culto se desarrolló más tarde<sup>9</sup>. A finales de siglo, en la

<sup>6</sup> Bibliografía en cap. 4, nota 65.

<sup>7</sup> Bibliografía en nota 40.

<sup>8</sup> Véase H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», *cit.*, pp. 35 ss.

<sup>9</sup> G. Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo nel Patriarcato Lateranense [...]*, Roma, 1747, pp. 240 ss.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 43, 47. Supuestamente la imagen, que también recibía el nombre de «Regina Coelis», había sido llevada allí en el pontificado de Gregorio IX, lo cual se contradice con su datación real, que es

abadía griega de Grottaferrata, en las afueras de Roma, se dotó con dos alas un icono de la Virgen de gran tamaño, que quizás era importado, pero hasta el siglo XV el cardenal Bessarion no estableció la veneración de dicho icono como una imagen pintada por san Lucas<sup>10</sup>. La iglesia de Santa Croce in Gerusalemme se vio marginada de tal modo por la eclosión de cultos en otras iglesias de peregrinación, que hacia 1380 los cartujos dijeron de un pequeño icono realizado en mosaico procedente de Oriente (fig. 207; véase cap. 16.3) que era nada menos que la *imago pietatis* que Gregorio Magno había encargado tras una visión que había tenido de Cristo muerto<sup>11</sup>. Poco antes ya se habla en Santa Prisca de un altar de San Gregorio, en el que el papa habría visto la *imago* del crucificado, y de una imagen pintada por san Lucas (véase Apéndice, texto 35). Por entonces se produjo una verdadera inflación de imágenes de san Lucas, que aumentó la necesidad de legitimación y favoreció la aparición de nuevas leyendas.

En estas páginas, no podemos prestar atención a esta nueva era, ya que nuestro campo de estudio se limita a la función que desempeñaron las imágenes en Roma hasta el siglo XIII. La procesión anual que, con la tabla de Cristo (fig. 18), llevaba en agosto a Santa María Maggiore, era el núcleo de los acontecimientos en los que se ponía de manifiesto el papel que desempeñaban las imágenes. En el siglo VIII se había convertido en costumbre una procesión rogativa del pueblo romano a cuya cabeza iba descalzo el papa con el icono (véase Apéndice, texto 4 B), especialmente en tiempos inseguros en los que se sentía amenazada la supervivencia de la ciudad. En la fiesta de la Asunción de la Virgen, se llevaba el retrato del Hijo a la Madre, que era también la madre de los romanos. María debía consultar el oráculo del Hijo, como se decía en un himno, e interceder por los hijos de la vieja Roma con lágrimas en los ojos (véase Apéndice, texto 4 D).

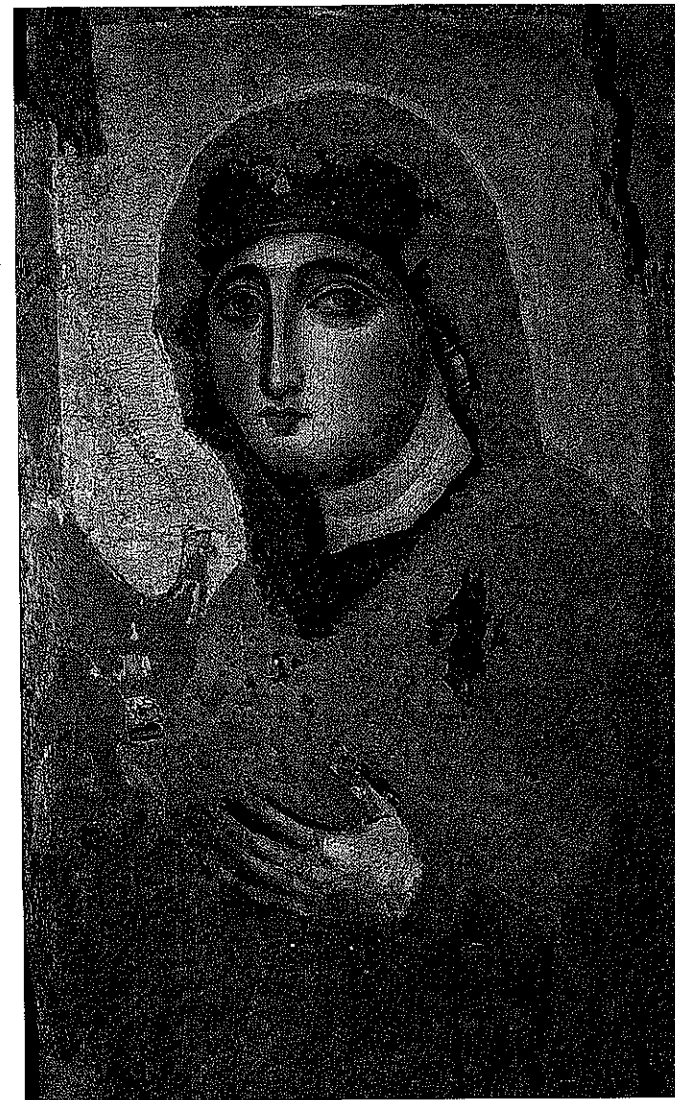
A partir del siglo XII, el pueblo se hace cargo de la procesión mientras el papa la espera en la iglesia mariana. Con esta ocasión, el pueblo está representado por el prefecto de la ciudad y delegados de las doce regiones de la misma, y se iluminan los lugares por los que pasa la procesión. En el siglo XV, los ciudadanos aumentan su representación con los gremios, que acompañan al icono según un orden preestablecido (véase Apéndice, textos 4 E y G). Normalmente el icono estaba al cuidado de una hermandad, pero durante la procesión pasa a manos de todo el pueblo. En una copia de Trevignano, donde tenía lugar una procesión similar, Cristo, en una inscripción, habla como «rey» (*rex*) que ha salvado al pueblo (*populus*) de la muerte<sup>12</sup>.

posterior. Véase también E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 117; H. Hueck, «Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St.-Peter», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 14 (1970), pp. 140 ss. Sobre la leyenda de culto más antigua (Clm 14630 fol. 11), véase C. Huelsen (como en nota 23), p. 151.

<sup>10</sup> Sobre la imagen de Grottaferrata (de madera de cedro, 125 x 42 cm), véase A. Rocchi, *L'immagine di S. Maria di Grottaferrata*, Roma, 1887; Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte ... del Lazio (ed.), *Mostra di opere d'arte restaurate*, Roma, 1968, p. 8, núm. 2; V. Pace, «Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentista italiana», *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* 32 (1985), pp. 259 ss.

<sup>11</sup> Al respecto, véase H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 66 s., 308, núm. 1.

<sup>12</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 280; H. Hager, *op. cit.*, pp. 35 s. La inscripción reza: «Rex ego sum celi populum qui de morte redemi».



186 A. Roma, Santa María del Rosario. «Madonna de S. Sisto» (después de la restauración).

Sin embargo, esta procesión no era la única ocasión en Roma en la que tenían protagonismo las imágenes. Otros días «muchas imágenes» participaban en procesiones, como dice el canónigo de Letrán (véase Apéndice, texto 4 F). En las normas litúrgicas se estableció que en las festividades de la Presentación de la Virgen en el Templo y de la Anunciación la procesión llevaría imágenes<sup>13</sup>. Éstas procedían de las dieciocho diáconías y representaban, junto con las cruces de todas las iglesias que servían de estación, la organización eclesiástica de la ciudad en su conjunto. Si normalmente tenían un lugar fijo en sus respectivas iglesias, con motivo de las procesiones se convertían en parte de la liturgia ambulante que manifestaba la presencia del obispo en toda la ciudad. En Milán e incluso en Fleury, el día de la Candelaria se efectuaba simbólicamente la Presentación de la Virgen en el Templo con una imagen<sup>14</sup>. En Roma, la reunión de estas imágenes reproducía la unidad de la Iglesia romana en las instituciones que dichas imágenes representaban.

Por el contrario, en la procesión de agosto una célebre imagen de Cristo (fig. 18), de la que el pueblo tomaba posesión con este motivo, iba a visitar una imagen de María (fig. 21). Según una guía de Roma del año 1575, la imagen mariana devolvía la visita en la octava de la fiesta. El canónigo del siglo XII al que nos hemos referido anteriormente ya tenía noticia de una contravisita semejante, aunque él la adorna con la visión de un aparición celestial nocturna<sup>15</sup>. Las imágenes representaban a la iglesia o institución en la que tenían su residencia habitual, pero al mismo tiempo podían ser llamadas a participar en ceremonias en las que rendían su tributo a la central eclesiástica. Desde la Contrarreforma, el cabildo de San Pedro, por encargo del papa, hizo suyo el derecho de coronar las imágenes de la Virgen en un acto oficial<sup>16</sup>. Así, con el transcurso del tiempo, se rindió culto individual a cada imagen, pero todas ellas quedaron ligadas a la autoridad papal, la única que podía autorizar semejante culto.

Sin embargo, antes de 1200, y durante toda la Edad Media, el papa, los monasterios y el pueblo se disputaron el derecho de usufructo de las imágenes. Las imágenes se veían incluidas en controversias por títulos legales e influencia. Las imágenes protegían y honraban a quien disponía de ellas y se defendía con ellas. Esta costumbre se remonta a la época en la que el papa se enfrenta a Bizancio, se hace representar a los pies de la Virgen imperial y se declara súbdito suyo, y no del emperador (véase cap. 7.3). Eran tiempos en los que el papa quería ser señor de su propia casa.

Los papas recordaron esta lucha heroica por la independencia cuando en el siglo XI entraron en conflicto con el emperador alemán. En la época de la reforma de la Iglesia, cuando el papa y el emperador se disputan el derecho de investidura, se restaura de nuevo la política de las imágenes, en la que los papas ya habían destacado en el pasado. En este contexto, no sólo encontramos polémicas narraciones en imágenes en las

que se difama al oponente o se le aplica una interpretación legal unilateral, por ejemplo, en las pinturas murales de la sala de reuniones de la residencia papal<sup>17</sup>; también se cita un icono temprano cuando la capilla de San Nicolás en Letrán es provista de un decoración pictórica que se convierte en un verdadero monumento del papado triunfante<sup>18</sup>. Se trata de una reproducción de la tabla mariana de Santa María in Trastevere (fig. 74 B), en la que la Virgen aparece entronizada como una emperatriz recibiendo el homenaje del papa, a quien seguramente podemos identificar con Juan VII (705-707) (véase cap. 7.3). En la pintura mural de la capilla, dos papas, uno de ellos el comitente de los frescos y el constructor de la capilla, Calixto II (1119-1124), se arrodillan a los pies de la Virgen como encarnación de la Iglesia autónoma de Roma. Calixto llevaba el nombre de un papa de los primeros tiempos del cristianismo que, según la tradición, había fundado Santa María in Trastevere, la residencia del icono. Es posible que al remitir a este icono se jugara con la idea de estar reavivando una vieja tradición.

Este icono es uno de las cuatro imágenes de la Virgen que albergaban las iglesias marianas más célebres de Roma. Normalmente las fuentes guardan silencio al respecto, pero en este caso contamos con el testimonio de un peregrino altomedieval que, aunque muy parco en palabras, nos informa, casi por casualidad, de que la imagen había sido «hecha por sí misma» (*per se facta*), es decir, que era de origen sobrenatural<sup>19</sup>. Las otras imágenes son, como hemos visto, las de Santa María Maggiore y Santa Maria ad Martyres, el antiguo Panteón (véanse caps. 4.4 y 7.1). En la alta Edad Media, el icono del Panteón (fig. 8), cuya mano intercesora está sobredorada, ya daba amparo a quienes buscaban asilo<sup>20</sup>. El cuarto icono ya no se encuentra en su antigua ubicación, sino que, tras la destrucción de Santa María Antiqua en el Foro Romano, fue trasladado a la iglesia de Santa María Nova, que se convirtió en su sucesora (fig. 74 A). Después de un incendio, sólo han quedado los rostros de la madre y el niño, como observaba ya una fuente del siglo XIV (véase Apéndice, texto 35), dato que ha confirmado la restauración.

## 15.2 Un antiguo icono con una nueva función: la Virgen como abogada de los romanos

Un único icono se asemeja en rango y antigüedad a estas cuatro imágenes de culto, pero no pertenecía a ningún templo y es, con diferencia, el más pequeño. Quizá sea la única tabla de Roma que es realmente lo que la leyenda afirmaba de ella: una imagen temprana importada de Oriente. Cambió de lugar tantas veces que no es posible darle nombre a partir de su residencia. Lo encontramos por primera vez en monasterio de monjas *in Tempuli* en las termas de Caracalla, cuyas ruinas aún pueden visitar-

<sup>13</sup> Véase Benedictus Canonicus; R. Valentini y G. Zucchetti, *op. cit.*, t. III, pp. 213, 216 s.

<sup>14</sup> I. H. Forsyth, *op. cit.*, p. 42.

<sup>15</sup> Nicolaus Maniacutus (véase Apéndice, texto 4 C), p. 19, núm. 9; J. Rabus, *Ein Münchner Pilgerfahrt i. J. 1575*, Múnich, 1925, pp. 54 ss.; C. Bertelli, «Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone», cit., pp. 52 ss.

<sup>16</sup> P. Bombelli, *Memorie istoriche delle immagini di Maria Vergine che si venerano in Roma coronate del R. mo Capitolo*, 3 tomos, Roma, 1795; M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, cit.

<sup>17</sup> G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, t. I, Ciudad del Vaticano, 1941, pp. 195 ss., lám. XIX [para la Camera pro secretis consiliis].

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 202 ss., lám. XX.

<sup>19</sup> Anónimo de Salzburgo; C. Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere*, cit., pp. 17 ss.

<sup>20</sup> Véase cap. 4, nota 57.



se en el parque de Porta Capena<sup>21</sup>. En el siglo XIII fue trasladado a San Sisto, en 1575 a la iglesia de SS. Domenico e Sisto, en el centro de la ciudad, donde aún se venera una vieja copia, y en 1931 al Monte Mario, donde sólo se puede ver los domingos, tras una reja, en el monasterio de Santa Maria del Rosario. Nosotros vamos a darle el nombre de su domicilio más duradero, la «Madonna de San Sisto»<sup>22</sup>.

Durante los trabajos de restauración apareció la pintura original a la encáustica sobre una tabla de madera de álamo (71,5 x 42,5 cm) que desde el principio tuvo un fondo de oro. María se dirige con ambas manos hacia fuera de la imagen, a un interlocutor invisible ante quien expone su ruego. Al mismo tiempo mantiene contacto visual directo con el observador, a quien se refiere su ruego. Esta configuración transmite la idea más exacta de la intermediación que realiza la maternal abogada. El fondo pintado concluye irregularmente en la parte inferior como si la imagen hubiera estado cubierta en ese lugar por una cortina durante las procesiones. Las manos engastadas en oro datan como muy tarde del siglo VIII, al igual que la cruz de pan de oro del hombre, pero quizá pertenezcan a la imagen original.

Sobre la antigüedad de la tabla, las opiniones siguen divididas. Actualmente vuelve a gozar de más asenso su datación en el siglo VI. El rostro perfectamente ovalado, que está perfilado de forma clara y nítida por el velo oscuro, implica la idealidad del *typos hieros* y logra la misma superficie curvada que los retratos imperiales del siglo VI (véase cap. 7.4). La mirada reposada y compasiva que la Virgen dirige al observador bajo sus pesados párpados muestra una emoción humana en sus rasgos sumamente regulares. El modelado con colores diáfanos equilibra los contornos lineales. Entre los iconos que he visto, el que más se acerca a esta Virgen en la forma es el del Panteón (fig. 8), aunque responde a un tipo iconográfico distinto. También la antigua imagen de Abgar del Vaticano (fig. 15), a pesar de las numerosas capas de barniz pardo, se ofrece para la comparación (véase cap. 11.1).

El tipo iconográfico de este icono se encontraba en Constantinopla en la iglesia mariana en la que se custodiaba el cingulo de la Virgen. Allí la Madre de Dios presentaba su ruego a una imagen de Cristo, que «respondía». En los iconostasios bizantinos se reprodujo en numerosas ocasiones el diálogo entre los dos iconos (véase cap. 12.4). En Roma, sin embargo, la imagen de la Madre intercesora estaba sola. Había que imaginar al destinatario de su petición en el cielo o bien llevarla junto a una imagen que lo representara. Las costosas guarniciones, como en el icono del Panteón, ponen en evidencia el poder curativo de las manos suplicantes, lo que se inscribe por completo en la órbita de las prácticas precristianas con imágenes (véase cap. 3.3).

Cabe preguntarse cómo es posible que un icono de esta categoría tuviera un domicilio tan poco significativo, extrañeza que aumenta al saber que aparece mencionado ca. 1100, antes que ningún otro icono mariano de Roma, como imagen de san Lucas. Un

<sup>21</sup> Sobre el edificio, véase R. Krautheimer, *Corpus basilicarum Christianarum Romae*, t. III, Roma, 1967, pp. 61 ss. Sobre la historia, véase G. Ferrari, *Early Roman Monasteries*, Roma, 1957, pp. 225 ss.; V. J. Koudella, «Le Monasterium Tempuli et la fondation dominicaïne de S. Sisto», *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1965), pp. 5-81.

<sup>22</sup> Sobre el icono, véase C. Bertelli, «L'immagine del Monasterium Tempuli dopo il restauro», en *ibidem*, pp. 82-111; H. Hager, *op. cit.*, pp. 47 ss.; C. Bertelli, en *Storia dell'arte italiana*, II, 1, Turín, 1983, p. 31.

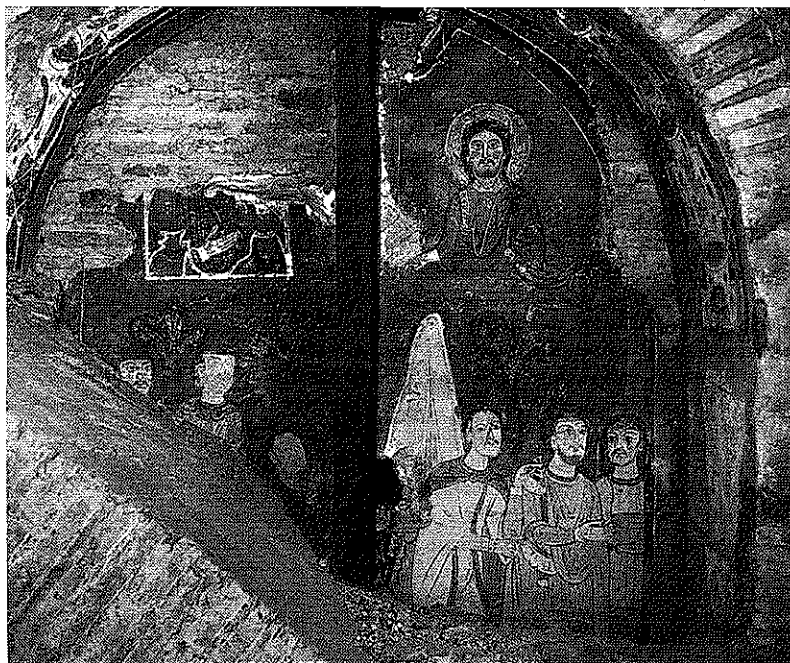
texto que recoge la versión más antigua de su historia, revela que el papa ya se había hecho esta misma pregunta y que había intentado apropiarse de la antigua imagen (véase Apéndice, texto 31). Según cuenta la leyenda, el icono se opuso a este cambio de manos y confirmó el derecho de propiedad de las pobres monjas de Santa Maria in Tempuli, por lo que el papa se vio obligado a pedir perdón públicamente ante la imagen. Fue así como adquirió el papel que legitimó su fama como Madre de los Romanos.

Una guía de Roma del siglo XIV describe el icono en su nuevo domicilio sin ambas como imagen pintada por san Lucas «que en una ocasión un papa se llevó por la fuerza y la trasladó al Sancta Sanctorum, declarando que la Madre tenía que estar junto al Hijo, cuyo icono se encuentra allí. Mas a la mañana siguiente, al alba, la imagen regresó con brillante resplandor [al lugar de] la veneración de las monjas, y esta misma imagen cambia el color en Semana Santa, y el Viernes Santo se torna completamente pálida» (véase Apéndice, texto 35.6).

La resistencia a los abusos de la curia, que quería atesorar en Letrán todas las reliquias de la ciudad, es uno de los principales argumentos de la leyenda; el otro es la procedencia oriental de la imagen. Esta procedencia era importante, entre otros motivos porque excluía la posibilidad de que las instituciones romanas gozaran del derecho de propiedad de la imagen. Conocemos la leyenda por un manuscrito datado ca. 1100 procedente de Santa Maria Maggiore, donde en aquella época podían temer la posibilidad de verse obligados a ceder su imagen de la Virgen (fig. 21) a Letrán. El texto no explica cómo llegó la imagen de san Lucas a Roma; sólo hace hincapié en que tres hermanos que habían emigrado de Constantinopla la custodiaban por orden de Cristo.

Esta afirmación es valiosísima por su significado. Tres motivos desempeñan en ella un papel fundamental, y los tres sitúan la acción fuera del ámbito de influencia de las autoridades eclesiásticas. Uno de ellos consiste en que la imagen habla o actúa oponiéndose al papa. La imagen se convertiría así en instrumento elegido por el Cielo contra el que ningún brazo terrenal podía tener suficiente poder. El segundo motivo radica en la autorización celestial para que los tres hermanos se hicieran cargo de la imagen, es decir, para hacer algo a lo que como seglares no tenían derecho. Y en esta misma circunstancia residía un tercer motivo. Las monjas, que apelaban así a hombres de Dios procedentes de Oriente, ocupaban por aquel entonces la posición más débil en la organización eclesiástica de Roma. La imagen les daba la protección que ninguna instancia local les ofrecía; era el oponente a la jerarquía oficial, si ésta no lograba hacerse con ella. La imagen, con su capacidad de intervención milagrosa, resquebrajaba el orden imperante, ya que el milagro se encuentra siempre por encima de cualquier autoridad. En el milagro, la imagen manifestaba un deseo contra el que nada podía hacerse.

Desde 1100 aproximadamente, llegaron réplicas de nuestro icono a otros monasterios de monjas de Roma, pero también a San Alessio, un monasterio con una «historia oriental», pues en él estaba enterrado Alejo, el «hombre de Dios» que vino de Oriente. En su papel popular, se observan llamativos paralelismos con la función que desempeñaban entonces las imágenes, con cuyos milagros, por cierto, lo asocia la leyenda. Conviene, pues, que la exponamos aquí, porque nos ayudará a familiarizarnos con una mentalidad que también caracteriza a las leyendas de los iconos.



187. Roma, San Gregorio Nacianceno. Frescos con la leyenda de un icono, hacia 1100.



188. Venecia, colección Cini. Icono de san Gregorio Nacianceno en Roma.



189. Roma, Santa Maria de Via Lata. Réplica de la «Madonna de San Sisto», siglo XII.

La leyenda de Alejo, con su ideal oriental de santo, fue reescrita en Roma cuando sus restos, traídos por monjes sirios, llegaron hacia el año 1000 a San Bonifacio en el Aventino<sup>23</sup>. Nosotros vamos a seguir la versión romana, que se extendió rápidamente por toda Europa e incluso se convirtió en tema de antiguas *chansons* francesas. Alejo abandonó a su familia romana en la noche de bodas y se dirigió a Edessa, Siria, «donde se custodiaba la imagen sobre lienzo (*imago in sindone*) del Señor que no fue hecha por mano humana». Cuando llegó a la ciudad, se sentó como un mendigo ante las puertas de la iglesia de la Virgen. «La imagen que había allí en honor a la Madre de Dios» llamó la atención del sacristán sobre «el hombre de Dios en el que reposa el espíritu divino». Sólo la huida evitó que le rindiesen homenaje como santo. Acabó regresando a Roma, donde vivió como un mendigo en casa de sus padres hasta la hora de su muerte sin que lo reconocieran. Entonces se manifestó el Cielo, y una voz tronante exhortó a los romanos, asustados: «¡Id a buscar al hombre de Dios que reza por Roma!». Cuando se descubrió su identidad, Alejo ya había muerto. El papa y el emperador honraron al sencillo santo, cuyo rostro se iluminó «como el semblante de un ángel de Dios», y «anuncian al pueblo que ya se ha encontrado al hombre de Dios que había estado buscando toda la ciudad».

El *homo Dei* era el hombre del pueblo que vivía en el espíritu del Señor. Incluso las autoridades se sometieron a él después de que el Cielo manifestase su favor. Se situaba al margen de la jerarquía al igual, lo mismo que la imagen que en Edessa habló sobre él con la voz de Dios. Ambos, la imagen y el hombre de Dios, son, cada uno a su manera, portadores de gracia directa y santidad que no requieren consagración o autorización alguna por parte de la jerarquía eclesiástica. Quizá sea éste el motivo de su alianza, quizá también resida en él el interés por la imagen de la Virgen, aunque la fundamentación sea muy distinta. Tanto la leyenda de san Alejo como las de los iconos marianos gozaban de tanto predicamento *ca.* 1100 que se convirtieron en tema de pinturas murales en numerosas ocasiones. En la cripta de San Clemente, Alejo es el único santo, además del patrón, al que se le dedica un ciclo iconográfico, cuyo modelo, por cierto, se encontraba en San Alessio en el Aventino<sup>24</sup>.

La leyenda del icono de la Virgen también fue el tema de los frescos en un monasterio femenino del Campo Marzio, estrechamente ligados en lo estilístico a las pinturas

<sup>23</sup> La leyenda romana en: *Acta Sanctorum Julii* 17, París, 1868, julio, IV, pp. 251-253. Bibliografía: L. Duchesne, «Notes sur la topographie de Rome au moyen âge», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 10 (1890), pp. 225 s.; sobre las vidas: M. Rössler, *Die Fassungen der Alexioslegende*, Viena, 1905; A. Amiaud, *La légende syriaque de St-Alexis l'homme de Dieu*, París, 1889. Sobre la versión griega: F. M. Pereira, en *Analecta Bollandiana* 19 (1900), pp. 243 ss.; sobre las versiones en francés antiguo: D. K. Uitti, *Story, Myth and Celebration in old French Narrative Poetry*, Princeton, 1973, pp. 3 ss. Sobre la historia de monasterio romano en el llamado distrito de Blaquerinas en el monte Aventino: Ferrari (como en nota 21), pp. 78 ss.; C. Huelssen, *Le chiese di Roma nel medioevo*, Florencia, 1927, pp. 171 s. Los restos de san Alejo fueron llevados supuestamente por el metropolitano Sergio de Damasco a Roma en el año 977.

<sup>24</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, t. IV, cit., lám. 242; C. Ladner, «Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, nueva serie 5 (1931), pp. 33 ss., especialmente 63, lámina XVI; E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting, V/1*, Florencia, 1953, pp. 1 ss.

de San Clemente<sup>25</sup> (fig. 187). Se encuentran cerca de la entrada de San Gregorio Nazianceno, esto es, una de las dos iglesias del antiguo monasterio. Los tres hermanos aparecen dos veces. En el cielo, sobre sus cabezas, la figura de medio cuerpo de Cristo señala con el dedo hacia abajo a *Tempulus* para enviarle en busca del icono de la Virgen pintado por san Lucas (véase Apéndice, texto 31), que, por motivos derivados de la lógica interna de la imagen, se encuentra situado en el lado contrario, es decir, en el lado bueno (derecha) de Cristo. Se le reconoce tan bien en su marco pintado, que incluso es posible identificar aún los puños dorados y la fibula del pecho.

La imagen mural presenta de un modo muy calculado el icono con sus propietarios y con la voz de Dios, representada figurativamente, que lo confirmó como imagen de san Lucas. A diferencia de lo que sucede en la leyenda de san Alejo, el asunto principal no son los hermanos, sobre cuya santidad poco se dice. Lo que se narra es más bien la historia de una imagen de gracia privilegiada por el Cielo que fue custodiada por hombres del pueblo y por todos a los que les fue encomendada por derecho. La imagen representa una autoridad de carácter propio que protegía y honraba a sus propietarios.

El argumento de estos frescos resulta evidente cuando uno sabe que las dos iglesias del monasterio del Campo Marzio tenían una réplica antigua del original<sup>26</sup>. La de la iglesia mariana aún se encuentra in situ, aunque hay que tener en cuenta que el actual templo es un edificio nuevo. La de la iglesia de San Gregorio, por el contrario, tras la disolución del monasterio, llegó a la colección Cini después de haber pasado por otras manos (fig. 188). Su estado de conservación es bueno, incluso el marco es el mismo de entonces, y en él puede leerse la siguiente inscripción, muy significativa: «Santa Virgen de vírgenes», *Sancta Virgo Virginum*. Estas «vírgenes» no pueden ser otras que las monjas, que hablaban de su réplica en los mismos términos que lo hacían del original las monjas del monasterio *in Tempulus*.

La réplica sirve al mismo tiempo como certificado de la autenticidad del original. La pequeña figura de Cristo en el ángulo superior, ausente en el original, podría interpretarse como la destinataria de la intercesión de María, pero en realidad constituye la garantía celestial de la autenticidad del icono. Sólo así puede entenderse el gesto con el que Cristo pone su mano sobre el borde del nimbo de la Virgen y confirma su imagen como el icono de san Lucas cuya búsqueda encomendó a los hermanos. Por tanto, sólo éste era apropiado para ejercer el patronato efectivo del que querían sacar provecho los comitentes de las réplicas.

<sup>25</sup> O. Montenovisi, *La chiesa di S. Gregorio Nazianzeno*, Roma, 1959; *idem*, en *Capitolium* 25 (1950), p. 219; E. T. Prehn, en *Rivista d'Arte* 36 (1961), pp. 19 ss. Sobre la historia del monasterio, véase M. Bosi, *S. Maria in Campo Marzio (Le chiese di Roma illustrate)*, Roma, 1961; Ferrari (como en nota 21), pp. 207 ss. El monasterio aparece mencionado en las fuentes por primera vez en el año 937 con la doble advocación de San Gregorio y Santa María. En 806, sin embargo, aparece sólo como oratorio de San Gregorio. Parece que en su origen fue residencia de las monjas basilias.

<sup>26</sup> M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, cit., pp. 47 s., repr. 35; L. Grassi, «La Madonna di Aracoele», *Rivista di Archeologia Cristiana* 18 (1941), pp. 83 s.; L. Mortari, «La Madonna di S. Maria in Campo Marzio», *Studi Romani* 22 (1974), pp. 291 s. Sobre la tabla de la colección de Cini, véase E. B. Garrison, en *La Bibliofilia* 70-71 (1972), pp. 121 ss.; E. D. Howe, «Antoniazio Romano. The "Golden Legend" and a Madonna of S. Maria Maggiore», *Burlington Magazine* 126 (1984), pp. 417 s. Tras la disolución del convento en el año 1914, la tabla, de 107 x 57 cm, fue a parar a las oblatas del Teatro di Marcello, que lo vendieron.



190. Roma, Santa María del Rosario. «Madonna de San Sisto» (antes de la restauración).



191. Vaticano, Capilla Paolina. Réplica de la «Madonna de San Sisto», siglo XVI.

Tanto en el monasterio del Campo Marzio como en la abadía del Aventino tenían motivos para temer por tan valiosas posesiones. Las monjas de Santa María in Campo Marzio pudieron defender la cabeza de san Gregorio Nacianceno hasta el siglo XVI, antes de verse obligadas a cederla a San Pedro. Los monjes de San Alessio tuvieron menos suerte, pero en el siglo XIII pudieron negociar el quedarse con la cabeza del santo, mientras cedían el resto de las reliquias a San Pedro (véase Apéndice, texto 35). Al encargar una réplica del icono, se apelaba a una función protectora del original convenientemente acreditada, y esa misma protección se trataba de adquirir con la réplica, tratándola como si fuera el original.

### 15.3 La competencia entre Vírgenes

En la época en torno al año 1200, todo indica que sólo había dos iconos de la Virgen que se arrogaban el título de retratos de mano del evangelista san Lucas: la «Madonna de San Sisto» y la imagen titular de Santa María Maggiore. Estas dos imágenes originales eran las que servían de modelos a las réplicas que las ciudades vecinas de los Estados Pontificios adquirían para la procesión de agosto. En esta celebración se reunían con una réplica de la tabla de Letrán, que se atribuía asimismo a san Lucas (véase cap. 15.4).

En esta época, el icono de la *Advocata* (figs. V y 190) era, sin duda, el icono mariano más famoso de Roma, como demuestran las copias tempranas que se realizaron, cuyo número era por entonces mucho mayor que el de las réplicas de cualquier otro original. También el adorno de vestido y manos lo distinguía de los demás iconos. Sin embargo, le faltaba una corona, algo que en Roma debía de entenderse como un defecto. Por eso en la parte del velo que cae sobre la frente se colocó una pequeña diadema, realizada en metal: así aparece en una copia del siglo XVI que en el anverso tiene una inscripción de san Carlos Borromeo<sup>27</sup> (fig. 191). Una de las copias mejor conservadas de la plena Edad Media, la tabla de la iglesia mariana *in Via Lata*, la actual Via del Corso, adornada con la inscripción «Fuente de la Luz y Estrella del Mar», reproduce esa corona y los pendientes que llevaba entonces el original<sup>28</sup> (fig. 189).

Pero esta poco habitual coronación de un icono no se limitó a la «Madonna de San Sisto». Otras imágenes fueron asimismo coronadas, la primera de todas la de Santa María Maggiore, como muestra la réplica de Viterbo (fig. 194), y una tabla que en el siglo XV, por deseo de una cofradía, pasó del Sancta Sanctorum a la iglesia de Ss. Nome dei Maria en el Foro de Trajano<sup>29</sup>. Esta última también data de la época en tor-

<sup>27</sup> La tabla se encuentra actualmente junto al altar de la Cappella Paolina y ofrece una imagen precisa del aspecto del original en el siglo XVI.

<sup>28</sup> La tabla, de 90 x 58 cm, con lienzo tiene la inscripción: «Fons Lucis Stella maris». La firma reza: «Petrus pictor». En el siglo XV algunos epitafios hacen referencia a la *miraculosa imago*. Sobre la imagen, véase Grassi (como en nota 26), pp. 89 s.; H. Hager, *op. cit.*, p. 48; G. Matthiae, *La pittura Romana del medioevo*, t. II, Roma, 1966, il. 237; M. V. Brugnoli, en *Attività delle Soprintendenza alle Gallerie del Lazio X (Settimana dei Musei)*, Roma, 1967, pp. 16 s., núm. 8, il. 12.

<sup>29</sup> La tabla de 101 x 75,5 cm (lienzo sobre madera de castaño) llegó a S. Vergine Assuta e S. Bernardo, la iglesia céntrica en 1418 por la cofradía, y en tanto que imagen de san Lucas sólo era «scoperta in feste solenni».

no a 1200 y refleja el mismo tipo que una tabla firmada de S. Angelo de Pescheria por dos pintores<sup>30</sup>.

La historia de la «Madonna de San Sisto» entró en una nueva fase cuando las monjas hicieron suya la regla dominica y en 1221 se trasladaron al cercano convento de San Sisto, adonde las acompañó santo Domingo con el icono<sup>31</sup>, que pasó a formar parte del patrimonio cultural de la pujante orden mendicante. Por eso no transcurrieron muchos decenios antes de que se atribuyera la autoría del evangelista san Lucas a otro icono, tan similar al primero que podían confundirse. Esto tuvo lugar en el Capitolio, donde los franciscanos se habían instalado en 1250<sup>32</sup>. Allí, junto con la iglesia, heredaron una de las muchas réplicas medievales del icono. La rivalidad con los dominicos llevó a una pugna por cuál era el verdadero icono, controversia que hasta el siglo XVI fue adquiriendo tintes cada vez más vehementes (véase Apéndice, texto 32) y que incluso dio pie a falsificaciones de la *Leyenda Dorada*.

La nueva polémica presupone aceptar la idea de que sólo podía haber un único original. Si se realizaban réplicas tan a menudo era, sin embargo, con la esperanza de que sus poderes se transfiriesen asimismo a las copias. La estrecha unión con el original se expresa también desde el punto de vista formal en los arcaísmos, que en las copias adquieren mayor peso que las características propias de la época en que se realizan. Los frescos de la iglesia de San Gregorio nos permiten contar con réplicas desde ca. 1100.

La pregunta sobre los motivos concretos que llevaban a adquirir estas réplicas sólo puede responderse a partir de la historia de las iglesias que las adquirían. El monasterio femenino del Campo Marzio se contaba, con San Alessio y la abadía del Capitolio, entre los veinte monasterios que una lista oficial del siglo XI consideraba dignos de mención<sup>33</sup>. En aquel entonces, este monasterio admitía a las hijas del patriciado romano<sup>34</sup> y, al igual que San Alessio en el Aventino, podía alegar una fundación oriental<sup>35</sup>. Los dos monasterios tenían reliquias cuya propiedad debían de sentir amenazada. San Ambrogio de Massina, donde antiguamente había una réplica<sup>36</sup>, y San Silvestro de Ca-

pite, que ha conservado otra entre sus frescos<sup>37</sup>, eran asimismo monasterios de monjas que tenían que tener un especial interés por la imagen milagrosa, que había concedido privilegios y protegido eficazmente a las monjas de San Sisto. No obstante, en ocasiones también adquirirían réplicas otras iglesias<sup>38</sup>.

Cabe preguntarse cómo entró el icono en el horizonte del pueblo, que buscaba una «Madre de los Romanos» eficaz. En el siglo XII era ya tan popular que se cita cuando se configuró por primera vez el tema de la coronación de la Virgen en el ápside de la iglesia de Santa Maria in Trastevere<sup>39</sup>. Sin embargo, no es en esta iglesia, sino en el Capitolio, donde se puede encontrar una respuesta a la cuestión de la Virgen del pueblo. Nos la ofrece la historia de la réplica que llegó a la abadía del Capitolio hacia el año 1100<sup>40</sup>. En esta abadía y en San Alessio, donde se veneraba al «Hombre de Dios»<sup>41</sup>, estaba especialmente predestinada a convertirse en la Virgen del pueblo. En ambos lugares se custodiaba en un tabernáculo a modo de relicario cerca del altar mayor. Se consideraba una gran distinción que Francesca Romana (1384-1440) pudiera ver la imagen de Santa Maria in Aracoeli después de su cierre. Por aquel entonces se encontraba a la entrada del presbiterio en un ciborio consagrado en 1382, cuyas partes de mármol aún pueden verse en el Palazzo Venezia.

Antes de que la imagen fuera instalada en este ciborio, todo apunta a que había estado en el altar de Augusto consagrado por el papa Anacleto II (1130-1139), que conmemoraba la visión de la Natividad que había tenido el emperador. No se trata de una simple conmemoración religiosa, pues en el Capitolio los romanos apelaban siempre a este tipo de tradiciones del mundo antiguo que les concedían una historia propia junto al papado. Desde que el gobierno comunal de Roma, el senado, afianzó sus propios derechos a comienzos del siglo XII, la iglesia del Capitolio se convirtió en centro de su atención. Su espacio también servía para las asambleas del pueblo. En el año 1348, los romanos fueron en procesión a San Pedro con el icono en acción de gracias por salvarlos de la peste, y donaron a su templo la célebre escalinata que hay que subir en la actualidad.

La referencia más importante al papel del icono como Virgen y abogada de los romanos nos la ofrece, sin embargo, el tribuno de la plebe Cola di Rienzo, que tenía una

Véase G. Matthiae, *op. cit.*, il. 241; L. Mortari, «L'antica Madonna su tavola della chiesa Romana del Ss. Nome di Maria», *Commentari* (1972), pp. 3 ss.; así como el catálogo *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per il Lazio*, Roma, 1972, núm. 2, lámina 3.

<sup>30</sup> La tabla está firmada por Belizo presbítero y «Bellus homo pictor». Véase I. Toesca, «L'antica Madonna di S. angelo i. P.», *Paragone* 227 (1969), pp. 3 ss.

<sup>31</sup> Véase la bibliografía en nota 21.

<sup>32</sup> Véase nota 40.

<sup>33</sup> Ferrari (como en nota 21), pp. 211 s.; R. Valentini y G. Zucchetti, *op. cit.*, t. III, pp. 319, 360. En la lista se dice: «S. Alexii, ubi ets corpus eius», y «S. Maria in Capitolio, ubi est ara Filii Dei».

<sup>34</sup> Bibliografía en nota 25.

<sup>35</sup> Bibliografía en nota 23. Sobre la imagen sobre lienzo de la Virgen de San Sisto, muy repintada, véase: Grassi (como en nota 26), pp. 81 s., il. 7; C. Brandi, en *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1952), pp. 183, 193; M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, cit., pp. 95 s., il. 20.

<sup>36</sup> La tabla sólo la conocemos por una estampa invertida de Barbazza, y también presenta un busto de Cristo en el ángulo superior de la imagen: véase M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, cit., il. 51. Sobre la historia del monasterio, que, por cierto, mantuvo un litigio con el monasterio *in Tempulus* por unas tierras, véase *Notizie dell'origine [...] del monastero di S. Ambrogio alla Massima*, Roma, 1755. El monasterio se encontraba en las cercanías del Pórtico de Octavia.

<sup>37</sup> J. S. Gaynor y I. Toesca, *S. Silvestro in Capite*, Roma, 1963, p. 80.

<sup>38</sup> Por ejemplo, Santa Maria in Via Lata (nota 28), San Lorenzo in Damaso (57 x 81 cm sobre lienzo: I. Toesca, en *Paragone* 231 [1969], p. 56), Vetralla y Tivoli (véanse notas 51, 52). En Letrán, en el antiguo oratorio bajo la Scala Santa, había un fresco con la siguiente inscripción: «Compagna de l'icono», sobre lo que llamó mi atención William S. Tronzo; véase St. Waetzoldt, *Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Viena, 1964, núm. 134.

<sup>39</sup> G. B. Ladner, *Die Papsbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, t. II, cit., pp. 9 ss. Cfr., sobre todo, E. Kitzinger, «A Virgin's Face: Antiquarianism in 12th Century Art», *Art Bulletin* 62 (1980), pp. 6 ss. Véase también H. Belting, «Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei», en *Busch und Schmoock*, 1987, *passim*.

<sup>40</sup> Sobre la tabla de madera de haya de 82 x 52 cm, véase E. Lavagnino, «La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro», *Bollettino d'Arte* 1938, pp. 529 ss.; B. Pesci, «Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli», *Rivista dell'Archeologia Cristiana* 18 (1941), pp. 51 ss.; Grassi (como en nota 26), pp. 65 ss.; Bertelli (como en nota 22), pp. 95 ss.; H. Hager, *op. cit.*, p. 49. Sobre la historia del altar y de la imagen, además de Pesci, véase sobre todo R. E. Malmstrom, *S. Maria in Aracoeli at Rome* (University Microfilms), Ann Arbor, 1973, pp. 121 ss.

<sup>41</sup> Bibliografía en nota 23.

fina sensibilidad para los actos simbólicos. En 1347, a continuación de la procesión de agosto, fue coronado en Santa María Maggiore, porque éste era antiguo día del pueblo. Tras ello, depositó en la iglesia del Capitolio ante el icono de la *Advocata* el bastón de metal y la corona de olivo en un gesto simbólico de humildad para así honrar a la Virgen como la verdadera soberana del pueblo<sup>42</sup>. Quizá radique en este contexto, y no en la energía de los franciscanos, el que la copia comenzara pronto a hacer sombra a la fama del original.

Antes de mediados del siglo XV, pertenecía «a una hermandad a la que pertenecía casi todo el pueblo romano», como informa Fra Mariano (véase Apéndice, texto 32). Hasta que la hermandad fue disuelta a instancias de los franciscanos, los romanos siempre permitieron que el icono participara en la procesión de agosto. La observación que hace el fraile sobre la imagen «llorosa» también se ve apoyada por una guía de Roma que describe la imagen con lágrimas (véase Apéndice, texto 35). Es posible que fuera cierto y quizá remita a una especie de función oracular que permitía llorar a la Virgen en épocas de penuria. Por otro lado, también sabemos que su rival de San Sisto se tornaba pálida durante los días de la Pasión. Al parecer, en esta época significaba mucho que una imagen diera signos de vida auténtica, aunque también la idea de la *Mater Dolorosa* bajo la cruz podría haber servido de ayuda para interpretar la imagen.

El icono de Aracoeli alcanzó tal fama que en Praga se encargó una tabla arcaizante que tomó como modelo una pequeña copia en pergamino de nuestro icono, regalo del emperador Carlos IV<sup>43</sup>. Notable es el caso de la «Virgen de León el Grande» de Dublín. Hacia 1490 Antoniazzo Romano pintó para Santa María Maggiore esta tabla, que representa una versión modernizada desde el punto de vista artístico del icono de la *Advocata* (véase cap. 19.4)<sup>44</sup>.

Finalmente, en este contexto aún es necesario que dediquemos algunas observaciones a un *pendant* bizantino de Spoleto<sup>45</sup> del que ya hemos hablado (fig. 149; véase cap. 13.6). Es verdaderamente curioso que ya en el siglo XIII se venerase como icono de san Lucas una imagen griega importada. Dicha imagen presenta el mismo tipo iconográfico que nuestro icono, aunque se vuelve hacia el lado contrario. El motivo para el culto de semejante icono radica posiblemente en la circunstancia de que, aunque Spoleto pasó a pertenecer definitivamente a los Estados Pontificios en 1198, intentó en numerosas ocasiones obtener su autonomía. Con anterioridad, el antiguo ducado había sido durante mucho tiempo la manzana de la discordia entre el emperador y el papa.

<sup>42</sup> R. Ptiur, *Cola di Rienzo*, Viena, 1931, pp. 111 s.; A. M. Ghislaberti (ed.), *Vita di Cola di Rienzo*, Florencia, 1928, pp. 76 s.

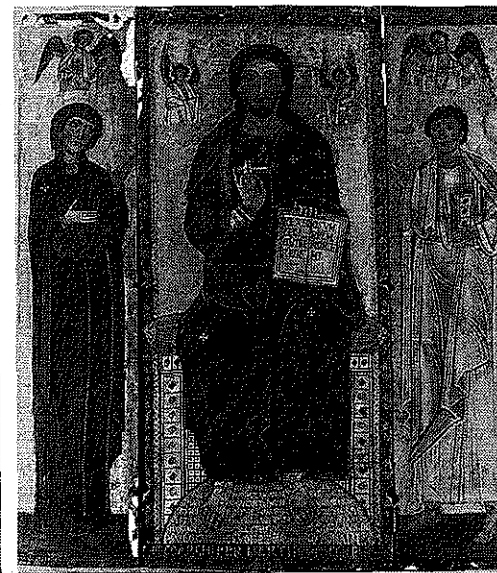
<sup>43</sup> A. Matejcek y J. Pesina, *Czech Gothic Painting*, Praga, 1950, núm. 177, lámina 120 [72 x 48 cm].

<sup>44</sup> Véase el trabajo de Eunice Howe mencionado en la nota 26, así como el trabajo de Gerhard Wolf, Heidelberg.

<sup>45</sup> Véase también cap. 12, nota 70. Entre la bibliografía, véase, sobre todo, S. B. Mercati, en *Spoletium* 3, 1 (abril 1953), p. 3 [al parecer, un trabajo más exhaustivo no ha llegado a publicarse]; H. Hager, *op. cit.*, pp. 52, 48, notas 201-202 [con documentación del culto en el siglo XIII. Los sucesores de Pedro de Alipha, entre los que se encuentra la donante del marco de metal, fueron importantes en el sur de Italia en los siglos XII y XIII]. Sobre la historia de Spoleto y Roma, véase D. Waley, *The Papal State in the 13th Century*, Londres, 1961, p. 37 y *passim*.



192. Tivoli, catedral. Parte central de un tríptico, siglo XIII.



193. Trevignano (Lacio), catedral. Tríptico, hacia 1200.



Por motivos que no resulta difícil adivinar, el icono de san Lucas de Spoleto se consideró más tarde un regalo expiatorio del emperador Barbarroja. El supuesto documento de 1185 ya había desaparecido antes de 1600. El tipo iconográfico es precisamente el predilecto de los romanos, pero se halla representado por un original griego que ni con la mejor de las voluntades podría interpretarse como réplica de un modelo romano. El revestimiento de metal con la inscripción de la griega Irina demostraba su procedencia sin dejar lugar a la duda. Así pues, la imagen, desde la perspectiva de la época, debía de parecer más auténtica que los iconos romanos a los que tanto se parecía. Su posesión podía ayudar a la ciudad a lograr mayor prestigio frente a Roma, así como elevar el rango de la «Madre de Spoleto» frente a la «Madre de los Romanos».

### 15.4 La reproducción de un «original» y la procesión de agosto

Un grupo de imágenes sobre tabla de la provincia del Lacio constituyen un caso especial en Italia en los siglos XII y XIII. Su configuración no encuentra paralelismos en ningún sitio, pero en Roma se encuentra el modelo que reproducen. El tipo principal se halla representado en tres trípticos. El más antiguo de ellos fue adquirido a comienzos del siglo XII por la catedral de Tivoli<sup>46</sup> (fig. 192). El tríptico presenta a Cristo en majestad de tamaño natural. Su imagen puede cerrarse con dos alas en las que María, completamente vestida de púrpura, se dirige al hijo en la pose de la abogada y san Juan evangelista da testimonio de él como «la Palabra» eterna que ya existía «en el principio» (Juan 1,1). En los trípticos de Trevignano (fig. 193) y Viterbo<sup>47</sup>, las alas laterales presentan a san Pedro y san Pablo como guardianes de la Iglesia romana, y entre ellos el querubín con la espada de fuego vigila la entrada al Paraíso.

En la plena Edad Media era muy extraño que se pintaran iconos de cuerpo entero. Sólo en las Vírgenes esculpidas en tabernáculos se extendió este uso. En el Lacio, sin embargo, la idea venía dada por un original que en el fondo aún era un producto de la Antigüedad. Se trata naturalmente de la tabla milagrosa «no pintada» de Letrán, que se corresponde con la réplica de Tivoli incluso en el formato, de casi un metro y medio de altura. El deseo de reproducir este original se explica a partir de su papel en la vida ciudadana de Roma, sobre todo en la procesión de agosto, en la que todo el pueblo iba con la tabla de Cristo a Santa Maria Maggiore la noche anterior a la Asunción de la Virgen (véase Apéndice, texto 4). Por motivos de los que hablaremos más tarde, esta insti-

tución fue transferida a las ciudades episcopales del Lacio. Así se explica por qué este género quedó restringido al Lacio, pues sólo aquí era esta procesión habitual.

Sin embargo, las noticias que tenemos sobre esta costumbre son tardías, como muestra el caso de Tivoli (véase Apéndice, texto 4), aunque las propias tablas la documentan de manera unívoca. Un icono en relieve de Castelchiodato hace incluso referencia a la unificación del icono en la procesión<sup>48</sup>. A los pies del Salvador de Tivoli, los cuatro ríos del Paraíso de los que beben los ciervos remiten al ápside de Letrán. El ejemplar de Tivoli fue pronto venerado como imagen de san Lucas al igual que el original de Roma<sup>49</sup>. Los ejemplares conservados tenían su domicilio en la iglesia episcopal del lugar o en la iglesia mariana a la que se dirigía la procesión. En Viterbo, el tríptico, después de ser enterrado para defenderlo de una agresión, fue desenterrado en 1283, y en 1327 se depositó en una capilla propia en la iglesia de Santa María Nova<sup>50</sup>. En Tivoli la imagen se encontraba en una capilla subterránea de la catedral, donde tenía su propio lugar de culto.

Los ejemplares conservados se acumulan en la Via Cassia, camino de Viterbo: Trevignano, Sutri, Capranica, Vetralla y Viterbo. Algunas imágenes han sido repintadas o han quedado reducidas a un torso. Otras no son en realidad el primer ejemplar que había en el lugar. Por ello, para hacernos una idea más exacta del asunto, es conveniente que hagamos referencia a un segundo género de tablas que, en su calidad de *pendants* de las imágenes del Salvador, han sido hasta ahora objeto de poca atención. Se trata de tablas de la Virgen que también participaban en la procesión de agosto. Hacia 1400, se añadió al icono de Vetralla (fig. 195) una representación de Cristo en el reverso, después de que se perdiese la correspondiente tabla de Cristo<sup>51</sup>. Así se reunieron en una misma tabla las dos imágenes de la procesión. En el caso de Tivoli, sabemos que la Virgen de Santa Maria Maggiore se encontraba con la tabla de Cristo en el transcurso de la procesión (véase Apéndice, texto 41). El ejemplar conservado, por cierto, es un facsímil moderno que repite fielmente un modelo del siglo XIII<sup>52</sup>. Sin embargo, tampoco el modelo pudo ser esta primera tabla, puesto que el icono de Cristo correspondiente apareció ya a comienzos del siglo XII.

Dadas estas circunstancias, se hace necesario plantear la cuestión de la cronología del género de un modo distinto a como se ha hecho hasta ahora. En Vetralla (fig. 195) sólo se ha conservado la imagen de la Virgen. En Viterbo (fig. 194), esta imagen tiene un siglo más que el actual ejemplar del Salvador<sup>53</sup>. Puesto que ninguna de las dos Vírgenes

<sup>46</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 36 con il. 36.

<sup>49</sup> Véase la documentación en E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. III, cit., pp. 189 s.

<sup>50</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 37.

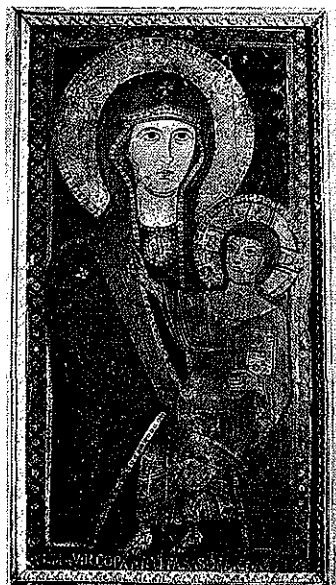
<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 49, ils. 52, 53. Véase también E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. III, cit., p. 210 con repr.; G. Matthiae, *op. cit.*, il. 71. Medidas: 105 x 97 cm.

<sup>52</sup> I. Toesca, en *Mostra dei restauri*, 1969 [Roma, Palazzo Venezia: XIII Settimana dei Musei, 1970], pp. 9 s., láminas 1-3 [103 x 65 cm]. La Madonna delle Grazie presenta en el margen inferior una inscripción con el saludo del ángel de la Anunciación.

<sup>53</sup> E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. III, cit., pp. 210 s. con repr.; G. Matthiae, *op. cit.*, il. 70. La inscripción: «Alma Virgo parit quem falsa sofia negavit». Firma la obra un «Petrus pictor». Medidas: 80 x 42 cm.

<sup>46</sup> Bibliografía en W. F. Volbach, «Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio», cit., pp. 97 ss.; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 278-292; E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, II, Florencia, 1955-1956, pp. 5 ss.; III, 1957-1958, pp. 210 s.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 36 ss.; G. Matthiae, *op. cit.*, pp. 58 ss. Sobre la tabla de Tivoli, véase E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 279; *idem*, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. III, cit., pp. 189 s.; H. Hager, *op. cit.*, il. 279; G. Matthiae, *op. cit.*, il. en color en p. 60; F. Bologna, *La pittura Italiana delle origini*, Roma, 1962, ils. en color 17, 18.

<sup>47</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 278-292; *idem*, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. II, cit., ils. 11, 14, 15.



194. Viterbo, Santa María Nuova. Tabla de la Virgen, comienzos del siglo XII.



195. Vetralla (Lacio), catedral. Tabla de la Virgen, comienzos del siglo XII.

tendría sentido sin su pareja, ambas nos permiten reconstruir en los dos lugares un tríptico perdido de Cristo. Las dos tablas marianas datan de comienzos del siglo XII y quizá son obra del mismo taller. Sin embargo, en su tipología reproducen dos originales de Roma completamente distintos: la tabla de Vetralla, la «Madonna de San Sisto» (fig. 186 A); la de Viterbo, la imagen titular de Santa María Maggiore (fig. 21)<sup>54</sup>. Este hecho es importante porque remite precisamente a las dos imágenes de san Lucas cuyo papel en la procesión de agosto hemos estudiado. La participación de la «Madonna de San Sisto» en la procesión sólo ha podido documentarse en una época tardía (véase Apéndice, texto 32). Las tablas de Vetralla y Viterbo, sin embargo, implican que debía tener este papel ya comienzos del siglo XII. En el Lacio, se decidía entre uno u otro tipo iconográfico para escenificar el encuentro con la tabla de Cristo. En Roma se utilizaban ambos: la «Madonna de San Sisto», muy apropiada para ello por su postura petitoria, durante la procesión, y el otro icono como punto final de la misma.

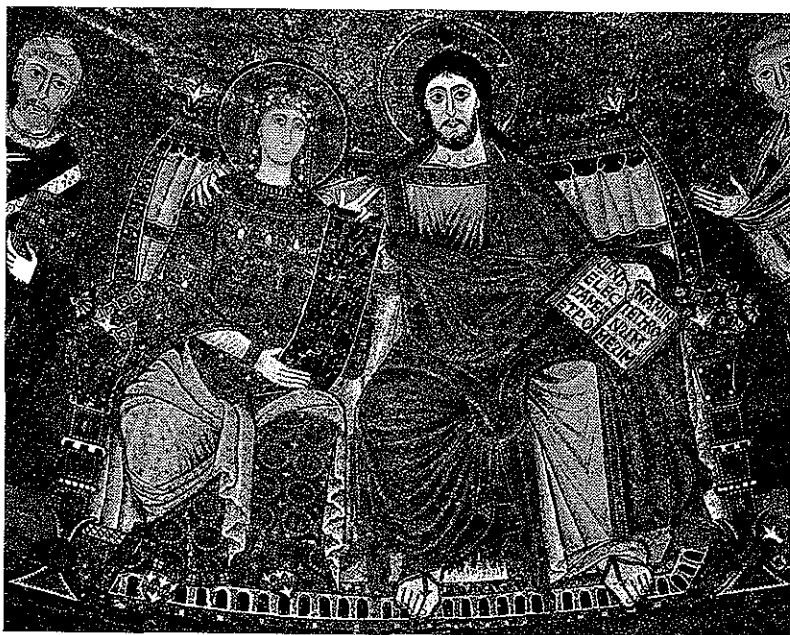
La inscripción de la tabla de Viterbo tiene un sesgo antiherético para el que había motivos más que suficientes en el siglo XII. Reza lo siguiente: «La venerable Virgen engendró a Aquel a quien negó a la falsa Sofía». La inscripción de la tabla de Cristo de Trevignano tiene otro tono completamente distinto. En ella, el Salvador habla en primera persona de sí mismo como «Rey del Cielo» que ha «salvado al pueblo de la muerte». La locución *Rex caeli* es una referencia concreta a la *Regina caeli*, como se llamaba al icono de Santa María Maggiore (véase cap. 4.4). En algunas imágenes de las alas, los Príncipes de los Apóstoles acentúan a su manera la fisonomía romana del género<sup>55</sup>.

Sobre el sentido de la procesión de agosto, en la que participaban los iconos, hasta ahora se ha reflexionado muy poco. Quizá esta circunstancia se deba al hecho de que los historiadores han puesto más interés en las fuentes escritas que en las imágenes. Sin embargo, en este caso es obvio que las imágenes hablan un lenguaje mucho más claro que las fuentes, entre otras razones porque se han conservado. Apenas cabe duda de que las ceremonias a cuyo servicio estaban, constituían un programa fijo en el contexto de la reorganización del Estado eclesiástico romano en la era de la reforma de la Iglesia<sup>56</sup>. El Lacio era entonces el centro de los incipientes Estados Pontificios. Sus obispos representaban la fracción más poderosa en el colegio cardenalicio. Habían sido formados en la curia y a menudo se les llamaba para que regresaran a ella. Los puntos de apoyo del gobierno eclesiástico de Lacio, de corte jerárquico, fueron los cabildos catedralicios locales, que también lograron el derecho de elección de sus obispos. Por ello es significativo que el cuadro de Cristo de Trevignano fuera la donación de un arcipreste llamado Martinus que debió de ser miembro del cabildo catedralicio del lugar. En el acto de elección, el pueblo sólo tenía derecho a aclamar al elegido, aunque su participación era subraya-

<sup>54</sup> Véase cap. 15.1, así como cap. 4, nota 61. Sobre otra réplica distinta, véase E. B. Garrison, en *Bulington Magazine* 89 (1947), pp. 147 s. con lámina I C.

<sup>55</sup> Véanse los trípticos de Viterbo y Tivoli (E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. III, cit., con reproducciones).

<sup>56</sup> P. Toubert, *Les structures du Latium médiéval*, t. II, Roma, 1983, pp. 806 ss. [los obispos], 840 ss. [los cabildos catedralicios], pp. 1039 ss. [el origen de los Estados Pontificios]. Sobre la historia, véase también P. Partner, *The Land of St. Peter*, University of California Press, 1972, pp. 127 ss., 159 ss.



196. Roma, Santa Maria in Trastevere. Mosaico del ápside, detalle, siglo XII.

da con la metáfora de un enlace con la iglesia. Un acto simbólico era también la procesión popular de agosto. Por eso el Cristo de la imagen de Trevignano habla en la inscripción de su libro abierto del *populus* que ha salvado. La presencia del papa en Lacio se hizo cada vez más frecuente debido a las residencias de verano de la Curia, así como a los sínodos y sesiones de asuntos legales en las que participaba el papa. A su manera, la procesión de agosto exportó una institución romana para representar a la Iglesia de Roma en los centros de los Estados Pontificios. Así, pues, el original que se reproducía era al fin y al cabo la Iglesia misma de Roma. La réplicas servían para demostrar la unidad de la Iglesia y el pueblo en el marco de unas prácticas desarrolladas en Roma. El gobierno eclesiástico ponía sus imágenes en las manos del pueblo para la procesión de agosto para darle la oportunidad de desempeñar un papel activo, que consistía en la impresión de experimentar un encuentro directo con las personas celestiales, a quienes con motivo de este encuentro podían serles expuestos todos los deseos comunitarios.

El mosaico del ápside de Santa Maria in Trastevere (fig. 196) muestra de una manera muy clara el papel de los iconos en la vida ciudadana de los romanos. Su verdadero tema es la *festividad* de la Asunción de la Virgen, el punto culminante anual de la autorrepresentación de la ciudad. Con esta ocasión, se escenificaba el encuentro de dos iconos que en el mosaico están representados de manera reconocible por los dos personajes principales. Cristo aparece en majestad como en la tabla de Letrán (fig. 18), y María hace el mismo gesto que en el icono de San Sisto (fig. 190) que acompañaba a la imagen de Cristo en la procesión. La Virgen, si se entendía como novia de Cristo, simbolizaba la Iglesia de Roma y, cuando se la concebía como abogada, representaba los intereses del pueblo de Roma. Para comprender bien el sentido de la representación, es decisivo el hecho de que la tabla de Cristo «pertenece» al papa, mientras que la de María se había opuesto a él, es decir, que no había traicionado a los que se habían acogido a su protección.

Por todo ello era lógico que los pequeños conventos de monjas pusieran empeño en adquirir réplicas exactas del original que por aquel entonces se encontraba en manos de las monjas de Santa Maria in Tempuli. El monasterio del Campo Marzio adquirió dos réplicas para sus dos iglesias (fig. 188) e inmortalizó su leyenda de manera demostrativa en unas pinturas murales. Sin embargo, si se quería hacer caso a la leyenda, el original no había sido entregado originalmente al cuidado de las monjas, sino a tres seglares. Y así se adquirió una réplica para el Aventino, donde Alejo, el «hombre de Dios» y favorito del pueblo, estaba enterrado. En el Capitolio, finalmente, otra réplica se perdió en la resaca del joven movimiento comunal. Si se juntan todas estas facetas, es posible hacerse una idea aproximada del papel que desempeñaba el icono en la vida ciudadana urbana de Roma.

## «A LA MANERA GRIEGA.» ICONOS IMPORTADOS EN OCCIDENTE

### 16.1 La procedencia oriental: idea y realidad

El obispo Altmann de Passau († 1091), según su biógrafo, recibió como regalo de los duques de Bohemia «una valiosa tabla con un magnífico revestimiento de metal (*caelatura*) en la que estaba representada la imagen de la Virgen a la manera griega (*graeco opere*)»<sup>1</sup>. Estos iconos importados llegaban continuamente a Occidente, pero su influencia en la pintura sobre tabla nunca fue mayor que en el siglo XIII, sobre todo en Italia. Seguirá existiendo después, pero entonces hacía bastante tiempo que se identificaba a los iconos importados con venerables originales de tiempos antiguos, y en torno a ellos se iban construyendo leyendas. Las réplicas, que se apartan del estilo imperante en su época, obedecen a los deseos religiosos de una imagen auténtica en lugar de seguir normas artísticas.

Antes del siglo XIII, a menudo encontramos iconos importados reflejados de múltiples maneras en las huellas que han dejado en medios artísticos muy distintos. Por ejemplo, el sello de un convento de monjas en Schwarzhheindorf de 1172 presenta una Virgen amorosa con el Niño (fig. 200) que, junto con las letras griegas, pone claramente de manifiesto el encuentro con un icono oriental que quizá se había visto en Colonia<sup>2</sup>. Estos ecos no son muy extraños en los iconos. Se encuentran en la miniatura<sup>3</sup>, en la pintura mural<sup>4</sup> y en los relieves<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin, 1938, núm. 905, 2617.

<sup>2</sup> Düsseldorf, Archivo Estatal, documento Schwarzhheindorf 2: W. Bader, *Die Benediktinerabtei Braunweiler bei Köln*, Berlin, 1937, il. 76; catálogo *Rhein und Maas*, Colonia, 1972, núm. 11, 8.

<sup>3</sup> Véase el salterio de Donaueschingen, Cód. 309, con la reproducción de un díptico: W. Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei*, Düsseldorf, 1967, p. 45; catálogo *Ornamenta Ecclesiae*, Colonia, 1985, núm. H 64.

<sup>4</sup> Véase el tríptico con las tres figuras de la Decesis, reproducido en los frescos de San Juan in Taufers: N. Rasmo, *Affreschi medievali Atesini*, Milán, s. f., lám. IX; H. Belting, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., p. 45.

<sup>5</sup> Véase los frisos de imágenes sobre el pórtico del baptisterio de Pisa y en San Michele de Scalzi, *ibidem*; véase cap. 12, nota 50.

Un libro de modelos altorrenano del siglo XII contiene una lista de 75 dibujos que menciona, en un esquema icónico, representaciones de figuras en majestad de cuerpo entero junto a «imágenes de busto» (*dimidia figura*) de la Virgen y otros santos<sup>6</sup>. La lacónica referencia a un «san Teodoro a caballo con otro santo» apenas permite suponer que se trate de uno de los iconos con dos santos a caballo habituales en la época de las cruzadas. Sin embargo, el dibujo, que en este caso se ha conservado, disipa toda duda al respecto.

Cuando aún existen estos iconos, la mayoría se encuentran en muy mal estado como consecuencia del intenso uso al que han sido sometidos, y su efecto se ve intensificado por las leyendas que se han tejido en torno a ellos. Pero raras veces estas leyendas nos permiten hacernos una idea del origen de dichos iconos, pues, como vamos a ver, se nutrían preferentemente de los tópicos en curso. Una feliz excepción la encontramos en el pequeño icono de San Nicolás en Aquisgrán-Burtscheid (fig. 197), que a comienzos del siglo XIII recibió un revestimiento gótico de metal: por entonces ya era objeto de leyendas que trataban de su procedencia oriental y celebraban sus milagros en Occidente<sup>7</sup>. La inscripción gótica del marco dice que «la *ycona* de San Nicolás resplandece con el brillo de las virtudes del santo». El cisterciense Caesario de Heisterbach informa en su libro de milagros, redactado entre 1219 y 1223, de los que el icono obró, sobre todo en parturientas; según esta obra, el icono fue llevado a Aquisgrán por el hijo de un rey griego, y la «efigie de maravillosa factura se dice que fue pintada según el modelo vivo».

El propio icono, tan restaurado que resulta irreconocible, fue valorado sobre todo por estar hecho en mosaico, técnica desconocida en Occidente para las imágenes sobre tabla. La valoración de una rareza técnica o tecnológica se incrementó en el Renacimiento, cuando ya nada más se tenía que aprender de los iconos desde el punto de vista artístico. En Florencia, un icono de Cristo aparece mencionado en los primeros catálogos de los Medici como pieza de gran valor por su técnica musivaria<sup>8</sup>. El papa Sixto IV regaló en 1475 a Philippe de Croy, el enviado borgoñón, un icono hecho en mosaico adquirido en Chimay<sup>9</sup>. También los iconos esmaltados gozaban de prestigio, como permiten comprobar los ejemplares de Maastricht y de Santa Prassede en Roma (fig. 198)<sup>10</sup>. Como indica la inscripción del esmalte, la tabla romana re-

presentaba a Cristo «bienhechor» (*Euergetes*), a quien estaba consagrado un famoso monasterio de Constantinopla.

Esto quiere decir que los iconos importados no siempre eran tablas pintadas, sino que también estaban hechos en otros materiales apreciados por su valor o lo raro de su técnica. Los iconos podían ser de mosaico, esmalte, plata y esteatita, pero todos eran transportables. Sólo en el siglo XIII constituyeron los pintados un factor importante para el desarrollo de la pintura sobre tabla. Sin embargo, no siempre eran iconos célebres los que servían de fuente de inspiración. El culto a estos iconos no fue relevante hasta que la producción de imágenes sobre tabla se convirtió en Occidente en una práctica habitual, y su punto culminante se alcanzó en el Renacimiento, aunque por entonces ya no constituían un ideal artístico, sino una tradición religiosa que veía amenazada su supervivencia.

La fascinación que producían los iconos, como se deduce de las leyendas, estaba asociada con frecuencia a su procedencia oriental. La historia de esta idea no puede reconstruirse con detalle, pero en el siglo XIII ya se había extendido la creencia en arquetipos provenientes de tierras bíblicas que habían pasado por Bizancio<sup>11</sup>. La homilía florentina de Fra Giordano (véase cap. 14.5) condensa bien esta idea. Junto a la reliquia corporal, aparece la imagen auténtica, legitimada por su procedencia oriental. Estas imágenes arquetípicas «reclamaban» una vida auténtica que también debía captar el pintor de las réplicas. La imagen de la Virgen pintada por san Lucas era un reto para cualquier pintor, pues debía hacerla igual que el evangelista. El icono así definido, un ideal sólo alcanzado en unos pocos originales, desempeñó múltiples funciones en Occidente. A ellas vamos a dedicar las siguientes páginas.

El icono importado era más importante como *idea* que como rasgo reconocible de una obra. La idea también se podía transmitir a productos occidentales cuyo prestigio aumentaba gracias a la procedencia afirmada. No obstante, implica que la importación de obras debió de ser realmente cuantiosa, y a este hecho vamos a dedicar nuestra atención, aunque primero debemos concluir la narración de las circunstancias milagrosas o sospechosas que rodeaban la adquisición de iconos. Los iconos sellaban contratos de Estado, eran un valioso botín de guerra y una cuantiosa dote para la fundación de monasterios. Siempre que aparecía un icono oriental, al que lógicamente se le atribuía una edad elevada, se legitimaba un culto de modo parecido a como sucedía con las reliquias, y de este fenómeno se beneficiaba el propietario de la imagen o el lugar donde se encontraba. El esquema es siempre el mismo. En primer lugar, lo importante era la procedencia; después, el modo en que se había adquirido, que hacía verosímil la proveniencia. Un benefactor real o príncipesco podía avalar la procedencia más inverosímil. Paulatinamente se desarrollaron leyendas en torno al origen y milagros cada vez más atrevidas para cuya legitimación se llegaban a falsificar documentos. Cuando se dedican escritos enteros a las imágenes, en el Renacimiento y la Contrarreforma, el entramado de poesía y verdad resulta ya impenetrable en la mayoría de los casos.

<sup>11</sup> Al respecto: H. Beltzig, «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», cit., *passim*.

<sup>6</sup> Publicación completa en H. Flamm, «Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg», *Repertorium für Kunstwissenschaft* 37 (1915), pp. 122 ss. Sobre la conexión de la imagen del jinete con iconos de los cruzados, véase K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), p. 78, con il. 62; *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, cit., p. 352.

<sup>7</sup> 22 x 16,5 cm. Publicación completa: A. A. Krickelberg-Pütz, «Die Mosaikikone des hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid», *Aachener Kunstblätter* 50 (1982), pp. 9-141. Cfr. también el catálogo *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 3), núm. H 62.

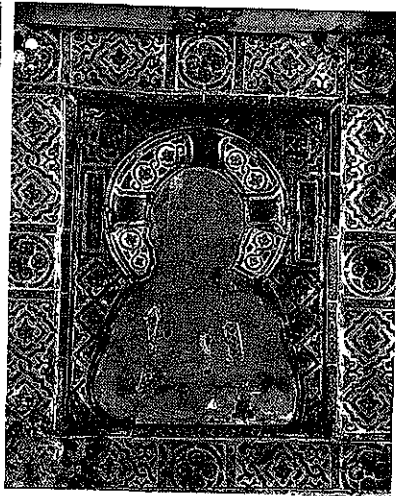
<sup>8</sup> Florencia, Academia: 54 x 41 cm. I. Marucci, *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani...*, Roma, 1958, pp. 79 s., núm. 25 [con documentación].

<sup>9</sup> Chimay, colegiata de los Santos Pedro y Pablo: 12,2 x 10 cm sin marco. Inscripción: «Effigiem Christi fieret quam carnis ante / Hanc magni fictam dedit in pignus (sui) amoris / Nanque roy Legato Sixtus Papa Philippo». Bibliografía: catálogo *Splendeurs de Byzance*, Bruselas, 1982, núm. 3; cat. *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 3), núm. H 65.

<sup>10</sup> Maastricht, O. L. Vrouwebasiliek (basílica de Nuestra Señora, 11,8 x 7,3 cm; siglo XI); cat. *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 3), núm. H 63. Roma, Santa Prassede (22 x 19 cm, siglo XII); M. Andaloro, «Gli smalti dell'icona col Cristo Evergetes...», *Propettiva* 40 (1985), pp. 57 ss.



197. Aquisgrán-Burtscheid. Icono de san Nicolás, siglos XII y XIII.



198. Roma, Santa Prassede. Icono esmaltado de Constantinopla, siglo XII.



199. Venecia, Ss. Giovanni e Paolo. «Madonna della Pace», siglo XIV.



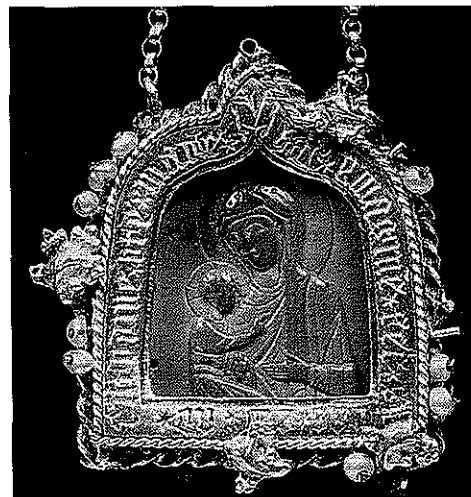
200. Düsseldorf, Archivo Estatal. Sello de Schwarzrheindorf del año 1172.



201. Freising, Museo Diocesano. Icono de la Virgen en estado original, hacia 1100 (radiografía).



202. Aquisgrán, Tesoro catedralicio. Icono votivo de Luis de Anjou, rey de Hungría, siglos XIV y XIX.



203. Cleveland, Museum of Art. Icono mariano de Lucas de Aquisgrán, Bizancio, siglos XII y XIV.



En Venecia, según una fuente fidedigna, el icono oficial de la patrona del Estado, la Virgen, había sido robado del carro del general bizantino durante la ocupación de Constantinopla (véase cap. 10.4). El original de San Marcos (fig. 1) aún muestra en su nombre, *Nicopeia*, el recuerdo de la función que cumplía María en Bizancio como generala y portadora de la victoria. En Venecia, el icono encarnaba al verdadero soberano en las procesiones rogativas oficiales y en los actos festivos, por encima de la forma estatal republicana. También la encarnizada disputa por el original de la *Hodegetria*, que tuvo lugar en las calles de Constantinopla en 1204, demuestra el enorme interés en la posesión de un medio de gracia sancionado por el Cielo (véase cap. 4.5). Los iconos milagrosos se utilizaban asimismo para sellar acuerdos de Estado. Un ejemplo es el «verdadero» lienzo con la imagen de Cristo (fig. 127 A) que el emperador bizantino Juan V regaló al *capitano* de los genoveses en Bósforo, Lionardo Montaldo, icono que, por su parte, este último donó en el año 1384 a una iglesia de Génova (véase cap. 11.1). Se trata, en efecto, de una de las escasas réplicas antiguas del original, y en las representaciones situadas en el revestimiento metálico, del siglo XIV, muestra su historia a modo de sello de calidad.

Otros iconos cambiaban de manos de un modo menos espectacular. La *Madonna della Pace* (fig. 199) era una obra relativamente nueva cuando el veneciano Paolo Morosini la adquirió en Constantinopla en 1349<sup>12</sup>. En la dignidad del Jesús niño y en la concepción del rostro se asemeja a un icono de la colección del Sinaí del que sabemos que es obra del pintor Manuel de Constantinopla. A pesar de los numerosos repintes de que ha sido objeto, aún conserva el carácter de un producto oriental. En Venecia recibió grandes honores desde que pasó a manos de los dominicos de la iglesia de los Santos Giovanni e Paolo.

Cuando un icono pasaba de manos privadas a la Iglesia, era muy común que se le asociasen las leyendas históricas necesarias en una imagen de culto de propiedad pública. El icono mariano de la catedral de Spoleto (fig. 149), obra maestra bizantina de ca. 1100, había estado en manos privadas en dos ocasiones antes de ser objeto de homenaje público en la mencionada catedral (véase cap. 15.4). En el marco de metal, una griega de la baja Italia se erige en destinataria de la carta original de la Virgen, oculta por el nuevo revestimiento. Sin embargo, la inscripción privada de esta dama no impidió al obispo de Spoleto convertir el icono en una donación expiatoria del emperador Barbarroja a Spoleto.

Una imagen similar de la Virgen había pasado por muchas manos antes de que el obispo Nicodemo della Scala la donase a su catedral de Freising en 1440<sup>13</sup>. Su estado original sólo es perceptible en radiografía, que la revela como una extraordinaria obra de ca. 1100. En una segunda fase, poco antes de 1235, un prelado llamado Manuel añadió en Constantinopla un revestimiento metálico en el que la imagen recibe el poético título de «Esperanza de los desesperanzados» (*Elpis ton Apelpismenon*). En este nuevo marco, a principios del siglo XIV fue pintada nuevamente por completo, antes

<sup>12</sup> A. Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane», *Thesaurismata* 9 (1972), p. 270, núm. 21 [123 x 95,5 cm].

<sup>13</sup> M. Kalligas, «Byzantine Phorete Eikon en Freising», *Archaiologikon Ephemeris* 100 (1937), II, 501 ss.; C. Welters, «Beobachtungen am Freisinger Lukasbild», *Kunstchronik* 17 (1964), pp. 85 ss.; cat. *Ornamenta Ecclesiae* (como en nota 3), núm. H 69. Tabla de tilo: 27,8 x 21,5 cm.

de que, tal vez como regalo del emperador bizantino y tras algunos rodeos, pasara a ser propiedad de la familia Della Scala. Nicodemo della Scala, obispo de Freising desde 1421, donó el icono en 1440 para el nuevo altar-relicario realizado por Jakob Kaschauer, donde se mostraba en cuatros fiestas marianas del año. Entretanto, por supuesto, se había convertido en un icono pintado por la mano de san Lucas.

## 16.2 La corte imperial de Praga y sus iconos

Los nuevos soberanos podían reforzar su autoridad mediante la donación de un icono milagroso de procedencia oriental cuyo culto implicaba la lealtad al donante. En 1382, un príncipe de la casa de los Jagellon fundó con eremitas paulinos de Hungría el monasterio Jasna Góra en Polonia, donde se rezaba por la continuidad de la dinastía. El valor de esta fundación se vio incrementado con el icono de Czestochowa, que pasó a formar parte de su patrimonio<sup>14</sup>. Resultaba secundario que la obra fuera *de facto* de origen italiano u oriental. En este contexto, lo realmente importante era la leyenda oficial. Si se llevaran a cabo los trabajos de limpieza necesarios, se descubriría que la Virgen de Brno es una imagen importada de Oriente<sup>15</sup>. Esta imagen se inscribía en el programa de naturalización de los soberanos Luxemburgo en Bohemia y Moravia. El emperador Carlos IV la legó en 1356 al monasterio recientemente fundado de los eremitas agustinos, cuyo benefactor era su propio hermano, el margrave Juan Enrique. El hijo de este último donó a la imagen de la «Virgen Negra» de Brno un revestimiento de oro y plata.

En Praga, donde estaban en juego intereses suprarregionales, el emperador organizó un culto público para las enseñas imperiales<sup>16</sup>. La sede de las mismas era el castillo de Karlstein, donde las reliquias poseían mayor rango que las imágenes. A este castillo se importaron imágenes devocionales de Módena, pero ningún original oriental. No obstante, la pintura de iconos experimentó un verdadero triunfo precisamente en la capilla de la Santa Cruz. En lugar de pintarse los muros, fue decorada hasta el último hueco con una serie de pinturas sobre tabla en las que se hallan representados con imagen y reliquia todos los santos del calendario local<sup>17</sup>, estableciéndose así una alianza entre

<sup>14</sup> La imagen sienesa del siglo XIV está documentada por primera vez en Jasna Góra en 1382. W. Turczynski, *Conservation de l'image miraculeuse de ND de Czestochowa*, Czestochowa, 1948; B. Rothemund, *op. cit.*; *idem*, 1985, 2, p. 338.

<sup>15</sup> K. Stejskal, *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Praga, 1978, p. 94, lám. p. 91; H. M. Fröhlich, *Ein Bildnis der Schwarzen Muttergottes von Brünn in Aachen (Veröffentlichungen des bischöflichen Diözesanarchiv Aachen, XXVI)*, Mönchengladbach, 1967, pp. 14 ss. Véase también C. Janetschek, *Das Augustiner-Eremitenstift St. Thomas in Brünn*, t. I, Brünn, 1898, p. 9 [sobre la donación], t. I, p. 240 [sobre la ocultación de la imagen con un velo].

<sup>16</sup> Crónica de Bene von Weitmühl, *Fontes rerum Bohemicarum*, t. IV, Praga, 1884, p. 519 [para el año 1349]; A. R. Bryzek, «L'immagine d'Odighitria di Czestochowa: origini, culto e la profanazione Ussita», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 79 ss.

<sup>17</sup> J. Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Praga, 1896; V. Dvorakova y D. Menclova, *Karlstein*, Praga, 1965; K. H. Möseneder, «Lapides vivi», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34 (1981), pp. 39 ss. Las tablas (sin lienzo) miden 114 x 90 cm.

iconos y reliquias. Esta reunión de santos tiene como resultado una especie de concilio celestial, que se expresa en la metáfora de los muros resplandecientes de la Jerusalén celeste. Cada uno de sus elementos son iconos dispuestos como si de un iconostasio se tratara. En el documento fundacional (1357), el papel protagonista lo tiene la Santa Cruz. Sin embargo, en el mismo texto se habla de la nostalgia del rostro de Cristo, «que no sólo la humanidad entera desea ver», sino también los mismos ángeles<sup>18</sup>.

Es muy posible que en Praga también llegaran a recibir culto público iconos importados. Las réplicas de la Madonna de San Sisto (véase cap. 15.3) y de la Verónica romana existentes en la catedral<sup>19</sup> confirman que el culto a los iconos gozaba de prestigio en la residencia imperial. Pero no encontramos pruebas documentales de un culto personal de Carlos IV hasta que no cambiamos de escenario. De Aquisgrán procede un pequeño icono de esteatita del siglo XII que por extraños caminos llegó al Museo de Cleveland (fig. 203)<sup>20</sup>. En estos avatares intervino incluso Napoleón, pues en 1804 el pequeño icono fue entregado, no del todo por voluntad propia, en Aquisgrán a la emperatriz Josefina.

En la Edad Media, el mismo icono se utilizó conscientemente para escenificar un culto estatal por entonces personificado en la figura beatificada de Carlomagno. No se sabe cómo llegó a Aquisgrán esta imagen bizantina de la Virgen. En el siglo XIV se creía que había aparecido colgada del cuello del cadáver de Carlomagno cuando se abrió su sepulcro en 1165. Para reforzar esta tesis, Carlos IV mandó engastar en plata la pequeña imagen convirtiéndola en un colgante gótico. De este modo adquiría evidencia visible lo que antes sólo había sido leyenda, y Carlomagno, en su nuevo busto relicario, llevaba la imagen de san Lucas colgada del cuello como un talismán. En el colgante podemos leer lo siguiente: «Esta imagen fue creada por el santo evangelista Lucas según el modelo natural (*similitudinem*) de la Santa Virgen María». En el reverso, la figura de un toro, símbolo de san Lucas, corrobora esta atribución al pintor apostólico.

La primera reacción al culto imperial de la mencionada imagen fue la donación de iconos efectuada por Luis de Anjou, rey de Hungría y Polonia, en 1367 a la capilla húngara erigida por él en la catedral de Aquisgrán<sup>21</sup>. Nuevamente el hecho de reunir en un mismo lugar reliquias e iconos era señal de ciertas pretensiones dinásticas. Los iconos son tablas votivas, pero, con su marco de plata que sigue el contorno de las figuras (fig. 202), se repite el modelo oriental de los «iconos adornados», cuya figura pintada queda enmarcada por un valioso revestimiento de metal (véase cap. 12.4). Los iconos del rey húngaro fueron objeto de un repintado radical hacia 1870, pero a pesar de ello aún puede reconocerse claramente que seguían el modelo de la pequeña imagen de san Lucas (fig. 203).

<sup>18</sup> Documento del 27 de marzo de 1357: J. Neuwirth (como en nota 17), pp. 105 s.

<sup>19</sup> Véase cap. 15, nota 43.

<sup>20</sup> E. G. Grimme, «Die "Lukasmadonna" und das "Brustkreuz Karls des Grossen"», *Miscellanea pro Arte. Festschrift H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, pp. 48 ss.; J. Kalvrezou-Maxeiner, *op. cit.*, p. 124, núm. 32, lám. 9 [5,5 x 4 cm].

<sup>21</sup> E. G. Grimme, *Der Aachener Domschatz (Aachener Kunstblätter 42)*, Düsseldorf, 1972, núms. 82-84, ils. 96-98. Las tres tablas (52,5 x 42 cm), con sus guarniciones con las armas de los Anjou, representan a la «Virgen con el Niño» en dos casos y la «Coronación de la Virgen» en uno.

En Bohemia, procedente el círculo de la corte imperial, tenemos un extraordinario testimonio del culto de un icono de importación oriental que, al mismo tiempo, pone de manifiesto los mecanismos de reproducción de un original que gozaba de fama. Se trata de un icono de Březnice que, conforme a una inscripción del reverso, es fruto de un encargo del rey Wenceslao realizado el año 1396<sup>22</sup> (fig. 204). Según informa el texto, dicho encargo era «una réplica (*similitudinem*) de la imagen de Rudnycz» (Roudnice), de la que, por otro lado, también se dice que «san Lucas la pintó con su propia mano». Esto ya nos suena conocido. El rey manda hacer una copia de la imagen de san Lucas con la intención de transmitir el poder del modelo a un nuevo lugar por medio de una réplica exacta. La tabla resultante, una réplica de la copia de 1396, se halla unido a las pretensiones habituales en estos casos.

Donde las fuentes textuales callan, la imagen nos ofrece más información, pues su propia composición delata que la tabla de Roudnice era un icono importado. La carnación oscura del rostro de la Virgen nos indica que estamos ante el trabajo de un taller oriental. La inscripción del nimbo interpreta el color oscuro de la piel, con el Cantar de los Cantares de Salomón, como metáfora bíblica de la belleza de María: «Soy morena, pero hermosa, muchachas de Jerusalén!» (Ct 1, 5). La figura lleva una llamativa tela de colores sobrepuesta de manera asimétrica sobre el verdadero pañuelo. El niño está en sus brazos, medio recostado, vestido con un ropaje ricamente bordado y un cinto para llevarlo. Ambas anomalías remiten a un icono hoy perdido procedente de los círculos de cruzados de Chipre, similar a la réplica contemporánea que acabó en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí<sup>23</sup> (fig. 205). El icono del Sinaí es, hasta en los más pequeños detalles, una copia invertida de la tabla de Bohemia. Este hallazgo nos permite extraer algunas conclusiones interesantes sobre los mecanismos medievales de copia por impresión o calco.

Podríamos quedarnos con esta constatación: el rey Wenceslao encargó la copia de un icono procedente de los círculos cruzados; pero también podríamos ceder a la tentación y rastrear la genealogía de la configuración de esta imagen importada más allá de la época de las cruzadas. En la tradición de los iconos, las metamorfosis de un original se efectúan paso a paso, de modo que siempre queda alguna huella de los rasgos característicos de la familia a la que pertenece. La imagen de Bohemia compartía con la tabla del Sinaí un mismo prototipo, pintado en el siglo XIII para un lugar de culto chipriota. En las ropas, casi a la moda, y en la nota decorativa se revela como producto de un artista occidental que, de una manera particular, había hecho suya la sintaxis de la pintura de iconos oriental. La posición del niño (*anapeson*) remite a la dormición de Cristo, motivo conocido en la pintura chipriota ya en el siglo XII<sup>24</sup> (fig. 176). La tipología de la Virgen responde al modelo más famoso que se podía encon-

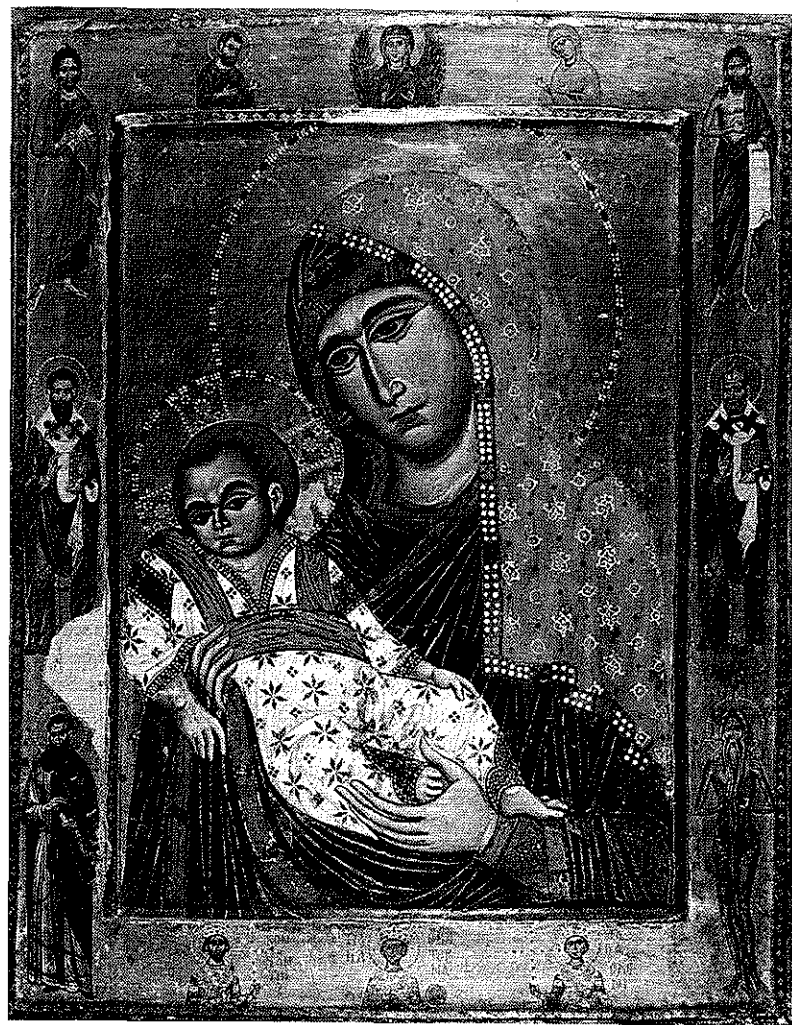
<sup>22</sup> A. Matejcek y J. Myslivec, «Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini», *Bolletino Istituto Storico Cecolovacco* 2 (1946), pp. 6 ss.; Matejcek y Pesina (como en cap. 15, nota 43), il. 278 [con datos detallados; 41,5 x 29,5 cm].

<sup>23</sup> G. y M. Soteriou, *Eikones tes Mones Sina*, cit., I, ils. 188-190; II, pp. 171 ss.; K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», cit., pp. 66 ss. con ils. 33-40. Véase también *idem*, *Studies in the Arts at Sinai*, cit., pp. 340 s.

<sup>24</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 179 s., y nuestro cap. 13.6.



204. Praga, Galería Nacional. Icono de Březnice, 1396.



205. Monasterio de Santa Catalina del Siná. Icono de los círculos cruzados de Chipre, siglo XIII.

trar en Chipre. El velo, con su peculiar desplazamiento, es una característica de la «Madre de Dios de Kykkos», procedente de Constantinopla, que ya entonces tenía fama de tratarse de una imagen pintada por el evangelista Lucas (véase cap. 13.6)<sup>25</sup>.

Así pues, lo que parecía fantástico cuando se afirmaba que la imagen de Bohemia era una obra de san Lucas, en realidad tenía una parte de verdad. En Constantinopla, en primer lugar, tiene su origen una nueva configuración, muy específica, del icono mariano, que en el siglo XII pasó a Chipre, donde en el siglo XIII se convirtió en modelo de una serie de variantes. Entre estas variantes, por motivos que hoy desconocemos, adquirió mucho prestigio la versión de un pintor occidental. Las réplicas de Bohemia y del Sinaí son meras reproducciones de este tercer y último estadio alcanzado por la imagen en su evolución. Hasta entonces, la rivalidad entre los distintos lugares de culto en Chipre había favorecido la conformación de variantes sutiles, ya que así cada ejemplar adquiría una identidad vinculada a un determinado lugar. Con la exportación a Occidente, esta evolución viva llegó a su fin, y la variante exportada se convirtió en un producto invariable. Así pues, la historia externa de las imágenes repercute en su estructura interna, ya que a veces impedía cambios en la composición y otras veces los fomentaba. Con el patrocinio real, la réplica bohemia ejerció la fascinación de un arquetipo auténtico, en el que no debía modificarse nada.

En la resistencia a cualquier cambio y en la canonización de la figura como definitiva se pone de manifiesto la enorme distancia que separaba de su región de origen a las imágenes importadas en Occidente. Cuando las antiguas reglas del juego de la variación ya se habían olvidado, cualquier variante podía adquirir en otro lugar la autoridad de un original. Así, la «Madre de Dios de Kykkos» determinó, en otra variante, una réplica de Apulia que se encuentra en el Palazzo Venezia de Roma<sup>26</sup> y que representa un estadio temprano en el desarrollo de las diversas variantes chipriotas. Sin embargo, esto ya no tenía importancia para la recepción en Occidente.

El tema de Oriente y Occidente, sin embargo, es más complejo de lo que parece. En Occidente sólo se canonizaba la configuración de aquellos iconos que tenían el aura de una procedencia venerable. En la producción propia, por el contrario, no se limitaban las posibilidades de cambio. La manera de proceder era, pues, muy distinta si se quería reproducir un determinado «original» de Oriente o si se tenía el sentimiento de estar libres de esta atadura. Sólo en el primer caso se estipulaban a modo de fórmula los gestos y las posturas. Éste parece que era un método occidental para trasladar el aura de los modelos orientales a réplicas exactas, expresión de una perspectiva de la distancia con que se veían las obras procedentes de otra cultura de la imagen. En Oriente, por el contrario, en la misma época se disfrutaba del juego de las asociaciones, cuyas reglas eran accesibles a cualquiera, de modo que la configuración de una imagen iba desplazándose y variando de obra a obra y de lugar a lugar (véase cap. 13.6). La libertad de la variación era limitada pero, dentro de estos límites, muy efectista. La fijación de las configuraciones iconográficas llegaría mucho más tarde. Soy consciente de que esta

<sup>25</sup> Cfr. cap. 13, nota 78.

<sup>26</sup> K. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», cit., pp. 149 s. con il. 6; E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 113.

afirmación contradice ideas aceptadas en la actualidad; pero, a partir del material histórico, resulta prácticamente imposible llegar a una conclusión distinta.

### 16.3 El traslado de imágenes a Italia

La mayoría de los iconos importados que hoy conocemos están relacionados con Italia. La *Sainte Face* de Laon (fig. 131), una tabla oriental del siglo XIII, se encontraba en Roma cuando el tesorero papal decidió enviarla a su hermana en Francia «en lugar de la Verónica» (véase cap. 11.3). A partir del siglo XIII, se acumulan en Venecia los iconos importados de Oriente, desde donde siguen llegando hasta el siglo XVII, cuando Creta cae en manos de los turcos<sup>27</sup>. También en Apulia se hizo uso de un gran repertorio de iconos importados, pero apenas se han conservado originales orientales. Lo mismo puede decirse de Pisa, cuyos pintores reproducían los iconos orientales con gran entendimiento<sup>28</sup>. La única obra oriental aún conservada in situ es un pequeño icono de san Miguel de comienzos del siglo XIV, pero incluso esta imagen muestra, en el motivo de la balanza, una nota occidental<sup>29</sup>.

En algunos casos aislados se produjeron donaciones directas de iconos orientales a Italia. La reina madre de Serbia, por ejemplo, encargó en el siglo XIII un icono para la iglesia de San Pedro en Roma<sup>30</sup> (fig. 206). Este icono muestra, como una imagen dentro de la imagen, las efigies «constantinianas» de los Príncipes de los Apóstoles, e incluso hace alusión al peinado romano de san Pedro. La zona inferior, que representa un caso único en la pintura de iconos, contiene una especie de «programa romano». La reina madre Helena († 1314), perteneciente a la familia Anjou, era católica y fue tomada en varias ocasiones bajo la protección de san Pedro por el papa Nicolás IV. El programa consistía en incorporar a sus hijos Dragutin y Milutin, sin comprometerlos como regentes, a la causa romana. Desempeñan un papel secundario de aclamación mientras Helena se arrodilla ante san Nicolás de Bari, santo patrón del papa regente. Esta tabla, en lo tocante a su configuración, no es en realidad un icono oriental, sino una obra de pintura oriental que, como imagen votiva, recibió un perfil romano.

<sup>27</sup> A. Rizzi, «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane», cit., pp. 250 ss. Los más importantes son la Mesopanditissa de Santa Maria della Salute (1670 en Venecia) y un icono con marco metálico de Juan Cantacuceno (1380-1383) en San Samuele (1541 de Nauplia a Venecia). Cfr. también A. Grabar, *Les revêtements en or et argent des icônes byzantines du Moyen Age*, cit., núm. 30.

<sup>28</sup> E. Carli, *Pittura medievale Pisana*, Milán, 1958; *idem*, *Il museo di Pisa*, Pisa, 1974.

<sup>29</sup> Del Orfanotrofio Maschile de Pisa: 32,8 x 24,5 cm: D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, cit., pp. 86 s., lám. 189; v. Lasareff, «Duccio and 13<sup>th</sup> Century Greek Icons», *Burlington Magazine* 59 (1931), pp. 159 ss.; M. Chatzidakis, en K. Weitzmann y M. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, cit., lám. XXXV; catálogo *Splendeurs de Byzanz*, Bruselas, 1982, núm. 4.

<sup>30</sup> Roma, Tesoro de San Pedro: 49 x 74 cm, lienzo sobre madera de álamo. G. Anirini, en *Rivista Archeologica Cristiana* 18 (1941), pp. 141 ss.; W. F. Volbach, en *Orientalia Cristiana Periodica* 7 (1941), pp. 480 ss.; A. M. Ammann, *ibidem* 8 (1942), pp. 457 ss.; M. Tatic-Djuric, en *Zograph* 2 (1967), pp. 11 ss.; K. Weitzmann, *The Saint Peter Icon at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., 1983, p. 26.

En Italia, el interés por la procedencia oriental de los iconos iba acompañado de la preocupación por la forma en que habían llegado, voluntariamente o en contra de su voluntad. Este dato era importante en vista de los favores que se esperaba obtener de ellos. Sin embargo, a veces también había motivos para ocultar la procedencia oriental y reemplazarla por una leyenda de culto que la negara. En definitiva, la mayoría de las veces era el propietario quien decidía lo que convenía contar de un icono.

En Roma, a finales del siglo XIV, se hablaba de un pequeño icono musivario de la *Imago pietatis* que pretendía ser la «imagen» que san Gregorio había encargado para fijar el recuerdo de una visión<sup>31</sup> (fig.207). La leyenda es en sí misma interesante, ya que trata del verdadero aspecto de Cristo en la Pasión, que le había sido revelado al papa en la mencionada visión. La imagen de esta leyenda se hallaba en un lugar muy apropiado: Santa Croce in Gerusalemme, donde el papa oficiaba el servicio divino el Viernes Santo. Lo que se ocultaba era la circunstancia de que el icono había sido recibido en 1380 de manos del caudillo militar Raimondello Orsini del Balzo, cuyo escudo aparece en la imagen. Raimondello, a su vez, lo había descubierto en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, al que lo había donado un griego de Constantinopla poco después de 1300. Raimondello, que supuestamente había robado el dedo anular de los restos de santa Catalina, fundó un hospital en Galatina, en la costa sur de Apulia, bajo la advocación de la santa. Desconocemos los motivos que le movieron poco después a desprenderse del icono. La leyenda elaborada por los cartujos de Santa Croce anuló rápidamente la historia previa de la imagen, sólo reconstruible sobre la base de su fisonomía.

La iconografía de la imagen de Santa Croce se había generalizado mucho antes de que se erigiera en «original». Las imágenes importadas, con las que los pintores italianos entraron en contacto antes, ejercieron una importante influencia en la historia del tipo iconográfico que representaban. La pequeña imagen de la Virgen de la iglesia del Carmine de Siena es buen ejemplo de ello, además de una obra maestra bizantina de mediados del siglo XIII<sup>32</sup> (fig. 207 A). La frescura del modelado le confiere un carácter plástico que se ve realzado por el barniz transparente y el vivo juego de luces y sombras. Las líneas de luz despliegan un movimiento propio sobre la carnación oscura. La intensidad del sentimiento, que se refleja en los rasgos del rostro de María, se ve reforzada por su postura. El niño, por el contrario, con el rayado dorado de sus vestiduras, se separa de la madre por el formato distinto de su cuerpo, adquiriendo así una aura propia.

Apenas se conservan imágenes importadas en tan buen estado que podamos hacernos una idea de la impresión que en el pasado causaba en su entorno, impresión que en este caso se veía reforzada por un revestimiento de metal y por la procedencia, garantizada por

<sup>31</sup> Roma, Santa Croce di Gerusalemme: 13 x 19 (23 x 28 cm). Bibliografía en C. Bertelli, «The Image of Pity in S. Croce in Gerusalemme», *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon, 1967, pp. 40 ss.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 66 s., 186 s. Sobre los viajeros del Sinaí: M. Labib, *Pèlerins et voyageurs au Mont Sinaï*, El Cairo, 1961.

<sup>32</sup> Cat. *Mostra di opere d'Arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, Génova, 1979, p. 104, núm. 38 [María Bonifoli; 28 x 22 cm]; H. van Os, *Siemese Altarpieces*, t. I, Groningen, 1984, p. 37, il. 39; cfr. también V. Lusini, *La chiesa di S. Niccolò di Carmine in Siena*, Siena, 1907; J. Cannon, «P. Lorenzetti and the History of the Carmelite Order», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* (1987), pp. 18 ss., especialmente p. 20.



206. Roma, San Pedro. Icono votivo de la reina madre serbia Elena, siglo XIII.



207. Roma, Santa Croce. Icono musivario del Sinaí, hacia 1300.

los eremitas de la Orden de Santa María del Monte Carmelo. Los carmelitas, que a partir del siglo XIII se extendieron rápidamente por Europa, adquirieron prestigio por haber vivido en el monte del profeta Elías en Tierra Santa. Este prestigio también se trasladó a las imágenes de su propiedad, que a su vez tenían la función de confirmar la antigüedad de la orden con la suya propia, y casi siempre se consideraban obras importadas de Oriente<sup>33</sup>.

En la iglesia de la orden en Florencia, la «Madonna del Popolo», una figura de cuerpo entero entronizada, es, sin embargo, una obra encargada por la hermandad local y, por tanto, no debe confundirse con los iconos importados que pudo haber en el pasado<sup>34</sup>. En Siena, nuestro icono tampoco fue la única imagen propiedad de los carmelitas. Todo apunta a que la «Madonna dei Mantellini», probablemente un trabajo pisano de la ca. 1280, era la imagen votiva de la hermandad local. La imagen principal, que quizá en el pasado también recibió el título de «Madonna del Popolo», en el siglo XIII inspiró réplicas incluso en Roma, donde la iglesia de Santa María del Pópolo adquirió una copia<sup>35</sup> (fig. 208).

La cercanía entre la tabla romana y la imagen importada de Siena es sorprendente, y hace que el obra de Roma constituya un caso aislado entre el resto de imágenes marianas de la ciudad (véase cap. 15.3). Esta semejanza se manifiesta incluso en detalles como la vestimenta azul oscuro de María con el ribete doble de las mangas o los flecos del dobladillo del velo en los hombros. También se repite la extraña postura sentada del niño, con el rayado dorado del ropaje. En vista de las muchas similitudes, las diferencias adquieren mayor peso. Éstas son, por un lado, de carácter artístico, como se observa en la carnación más clara de la tez y en la constitución más robusta del niño. Por otro, el copista modificó también los gestos del niño, que toca suavemente la mano con anillos de la madre, para de este modo esbozar los rasgos afectivos que no había logrado expresar en los rostros.

## 16.4 El icono de san Lucas en los relatos legendarios del Renacimiento

Curiosamente, la réplica romana alcanzó más fama como imagen de san Lucas que su modelo de Siena, debido probablemente a los intereses de los Della Rovere en el nuevo edificio de la iglesia titular del cardenal. Ya en calidad de papa, Sixto IV confirmó en 1478 la imagen mariana de Santa María del Popolo como imagen auténtica pintada por san Lucas y fomentó los donativos para la construcción del nuevo edifi-

<sup>33</sup> E. Friedman, «The Latin Hermits of Mount Carmel», Roma, 1979. Véanse también las indicaciones de Cannon (como en nota 32), pp. 20 s.

<sup>34</sup> Cannon (como en nota 32), pp. 19 s.; cat. *Capolavori e Restauri*, Florencia, 1986, núm. 2, lám. 27.

<sup>35</sup> 112 x 95 cm. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 117. Bibliografía: I. Hueck, «Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St.-Peters», cit., pp. 140 ss. Cfr. también C. Ricci, «La Madonna del Popolo di Montefalco», *Bollettino d'Arte* 4 (1924-1925), pp. 97 ss.; P. Strieder, «Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22 (1959), pp. 252 ss. La antigua leyenda de culto en C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel medioevo*, Florencia, 1927, p. 151.

cio mediante indulgencias. Antes, hacia 1470, Alejandro Sforza, señor de Pesaro y general del papa, había encargado una copia a Melozzo di Forlì con la siguiente inscripción: «Ésta la había pintado el *divus Lucas* del natural (*vivo*). La tabla es el retrato auténtico (*propria effigies*). Alejandro Sforza lo encargó, Melozzo lo pintó. San Lucas diría que es su propia obra (*diceret esse suam*)». La copia del monasterio de Montefalco, por entonces subordinado a los agustinos de Santa María del Popolo, representa también técnicamente, en la fluida pintura al temple, casi transparente, un ideal arcaico. Hubo más réplicas después, entre las que destacan las de Pinturicchio<sup>36</sup>.

Alejandro Sforza también estuvo interesado en una segunda imagen de san Lucas en Roma, pues encargó a Antoniazio Roma una copia de la efigie de Santa María Maggiore (fig. 21) con la siguiente inscripción: «En Roma se encuentra la santísima imagen de la Virgen que pintó san Lucas. ¿Quién se atrevería a creer que la autoría es errónea? Yo, el pintor romano Antoniazio, la he copiado (*ab illa duxi*) y Alejandro Sforza ha pagado la obra»<sup>37</sup>. La fama del pintor, que ahora había adquirido relevancia, es ponderada en estas palabras frente a la fama de la imagen original, que seguía siendo importante: el original garantizaba que la imagen no fuera pura invención. La réplica, de alto valor artístico, sigue obedeciendo a una doble fundamentación. El pintor era el intérprete llamado a repetir el original; su obra, la interpretación actual del antiquísimo original que ya había perdido el color. En éste, no obstante, podía medirse la nueva reproducción en la misma medida que podía juzgarse el trabajo de un retratista por su modelo vivo.

Al igual que las réplicas experimentaron un cambio en manos de los pintores renacentistas, también modificaron su carácter los textos de las leyendas de culto. En una época en la que comenzaba a pensarse con perspectiva histórica y ya no se asumían a ciegas las tradiciones, surgió la necesidad de demostrar las razones de los privilegios de las imágenes antiguas. Tanto su antigüedad como su procedencia requerían una fundamentación más exacta para hacer frente a la dudas de los eruditos.

En Roma, el emigrante griego Juan Bessarion, que en el interin se había convertido en cardenal romano, encargó a Antoniazio imágenes que repetían iconos de san Lucas o pretendían serlo<sup>38</sup>. Desde que Constantinopla había caído en manos de los turcos (1453), esta procedencia parecía un argumento plausible, especialmente porque apelaba a afectos que podían movilizarse en favor de una cruzada. Así se entiende bastante bien por qué Clemente de Toscanella donó en 1482 a Santo Agostino de Roma un icono que se decía que venía de la iglesia de Santa Sofía de Estambul<sup>39</sup>. La tabla conservada, revalorizada con los títulos romanos de *Virgo Virginum* y *Mater Omnium*, está tan repintada que no pueden comprobarse de manera concluyente los da-

<sup>36</sup> Ricci (como en nota 35), p. 101 con lámina.

<sup>37</sup> Véase documentación de nota 36.

<sup>38</sup> Sobre Antoniazio y Bessarion: G. Noehles, *Antoniazzo Romano*, tesis doctoral, Münster, 1974, pp. 20 ss., 25 ss.

<sup>39</sup> W. Buchowieski, *Handbuch der Kirchen Rom*, t. I, Viena, 1967, p. 302. En el año 1500 la imagen fue llevada en procesión; véase M. Armellini y C. Cecchelli, *Le chiese di Roma*, t. II, Roma, 1942, pp. 1231 s. Sobre los milagros del año 1495 contra la peste: G. Pontani, «Diario Romano», en L. M. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* NS, t. III, 2, Città di Castello, 1908, pp. 49 s.



tos de la leyenda de culto. En la abadía griega de Grottaferrata, en las cercanías de Roma, Bessarion promovió el nuevo culto de la imagen de María, que data del siglo XIII, como icono de san Lucas<sup>40</sup>.

En Padua surge en el siglo XV una controversia en torno a dos imágenes de san Lucas que competían por la preminencia del rango, pero ninguna de las dos procedía de Oriente. En la catedral se veneraba una imagen del Trecento que presenta al niño en pañales como una figura de belén. Según copias de Giusto de' Menabuoi, se reconstruyó después de que en 1641 se cayera del altar y se rompiera. Desde que Antonio Zabarella († 1441) hizo importantes donaciones para su culto, la importancia de esta obra no paró de crecer. En un rico marco de plata de 1498, hacía acto de presencia en procesiones del cabildo catedralicio. Todo indica que la configuración de la imagen estaba pensada para un belén, por lo que se separa radicalmente de las imágenes marianas de Oriente<sup>41</sup>.

Testigos oculares eruditos del siglo XV se preguntaron cómo podía explicarse esa diferencia, sobre todo teniendo en cuenta que los benedictinos de la abadía de Santa Giustina parecían poseer en la antigua tabla de la «Madonna di Costantinopoli» (fig. 209) una imagen de san Lucas fidedigna que, sin embargo, tenía un aspecto completamente distinto<sup>42</sup>. Se custodiaba en la antigua capilla de San Prosdócimo y se hallaba estrechamente ligada al culto que se rendía a san Lucas en la abadía, donde en 1177 supuestamente se habían encontrado los restos del evangelista, salvados por monjes griegos de la iglesia constantinopolitana de los Santos Apóstoles durante la querrela iconoclasta del siglo VIII. La tabla, cuyo estado actual es ruinoso, es probablemente un obra veneciana del siglo XIII, tal vez incluso una imagen importada restaurada en aquel entonces por un pintor veneciano. Sabemos con seguridad que dispuso de un revestimiento de plata; pero lo realmente decisivo es su función probatoria para el culto a san Lucas, que había experimentado un nuevo florecer en el Renacimiento. En el lugar de su supuesto sepulcro, se pretendía rendir culto a un original de su propia mano que atestiguaba sus méritos como pintor. Así, el obispo de Padua Barozzi (1487-1507) confirmó una vez más a los monjes de Santa Giustina que realmente poseían un icono de san Lucas.

<sup>40</sup> 125 x 85 cm, actualmente en un retablo de 1665 donado por F. Barberini el Viejo. Bessarion encontró el icono en 1462 en el nártex de la iglesia. Pío II le dedicó algunas observaciones en sus *Commentarii*. Bibliografía: A. Rocchi, *L'immagine di S. Maria di Grottaferrata*, Roma, 1887; K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», cit., p. 75, il. 52 [quizá un icono cruzado]; V. Pace, «Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana», cit., pp. 265 s. [chipriota].

<sup>41</sup> I. Hueck, «Ein Madonnenbild im Dom von Padua», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 13 (1967), pp. 1 ss.; H. van Os, «The Madonna and the Mystery Play», *Simiolus* 5 (1971), pp. 5 ss.; C. Bellinati, *Il duomo di Padova e il suo battistero*, Trieste, 1979, p. 45, il. 147. La réplica de Giusto se encuentra en la Sagrestia dei Canonici.

<sup>42</sup> 88 x 53 cm. R. Zanocco, «Il vescovo Barozzi e la Madonna Costantinopolitana», *Bollettino diocesano di Padova* 19 (1934), pp. 250 ss.; A. Lazzarin, en *Feste cinquantenarie dell'Incoronazione della Madonna Costantinopolitana*, Padua, 1960, p. 6; L. Lorenzoni, en cat. *I Benedettini a Padova*, Padua, 1980, pp. 361 s., núm. 286. Sobre San Prosdócimo y la capilla de San Lucas en el siglo XV: P. L. Zovatto et al., *La Basilica di S. Giustina*, Padua, 1970, pp. 53 ss.

¿Qué se podía decir entonces de la imagen de la catedral, que en el siglo XV se tenía por obra de Giusto? La falta de semejanza con la imagen de los monjes era tan evidente y la atribución a un pintor famoso tan extendida, que la tradición luquista se encontró ante dos difíciles problemas. La solución que ofreció Michele Savonarola en su guía de viaje a mediados del siglo XV es tan sencilla como genial. Según él, Giusto quería realizar una réplica de la otra imagen de san Lucas. «Al hacerlo, mediante nuevos motivos (*configurationibus*) ha evitado la semejanza con la obra pintada por tan santas manos.»<sup>43</sup> Precisamente la desviación intencionada del modelo pretende demostrar una relación directa entre ambas obras, puesto que el temor a la rivalidad se interpretaba como un signo de humildad del pintor. Sin embargo, prosigue Michele, «he visto ambas y no puedo decir que sean realmente muy diferentes. Y la imagen de Giusto también recibirá honores en nuestra catedral».

El icono más famoso de Bolonia (fig. 210) nos da la oportunidad de conocer un caso especialmente llamativo de elaboración de una leyenda en torno a una imagen. En este caso, además, conocemos las circunstancias de su origen y podemos, por tanto, separar mejor la poesía de la verdad. La «Madonna di S. Luca» constituye el centro de un enorme complejo eclesiástico en el Monte della Guardia, unido a la ciudad mediante interminables pórticos columnados que la patrona recorría cuando venía de visita en las procesiones festivas<sup>44</sup>. Su residencia fue la misma desde el principio. Originalmente, el edificio perteneció a una comunidad de mujeres eremitas que desde 1249 luchaban por el reconocimiento de su estatus legal. En 1253 recibieron donaciones de la ciudad «por devoción a su Virgen». Todo indica que esta referencia hace alusión al icono hoy conservado, que no puede ser mucho más antiguo. Su fisonomía es la de un icono oriental y está rodeado por un trabajo de yeso en relieve que imita un revestimiento metálico. Asimismo, el vivo claroscuro y el rayado dorado de los ropajes buscan la cercanía con la pintura griega de iconos. Por el contrario, el estilo remite a los pintores del baptisterio de Parma, donde la configuración de los ojos encuentra sus mejores paralelismos. La tabla, por tanto, probablemente fue un encargo hecho a un pintor de la Emilia por un mecenas de las eremitas.

Esta obra nos permite profundizar en un motivo importante para el culto a los iconos. La independencia de los que carecían de poder, como demuestran claramente las circunstancias romanas (véase cap. 15.2), podía obtenerse mediante una imagen de culto que garantizara a su propietario protección y prestigio. En el monte de Bolonia, la controversia en torno al estatus legal del pequeño monasterio se venía desarrollando desde 1192. Por entonces, una dama de nombre Angélica puso el lugar bajo la jurisdicción de los canónigos de Santa María di Reno, pero reclamó a cambio un patronato laico personal. Incluso

<sup>43</sup> I. Hueck, «Ein Madonnenbild im Dom von Padua», cit., p. 6 [con cita según A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., XXIV, p. XV].

<sup>44</sup> C. Bertelli, «Zametki ob ikone Bogomateri...», *Vizantijske iuzrye Slavjane i drevnjaja Rus. Festschrift V. N. Lazarev*, Moscú, 1973, pp. 415 ss. [relevante para su clasificación histórico-artística]; M. Fanti, «La Madonna di S. Luca nella leggenda, nella storia e nella tradizione Bolognese», *Il Carrobbio* 3 (1977), pp. 179 ss. [trabajo histórico relevante]. Véase también E. Gottarelli, *I Viaggi della Madonna de S. Luca* [la imagen de Bolonia], Bolonia, 1976.

el papa llegó a intervenir en la controversia para limar asperezas. Cuando en 1249 se constituyó una nueva comunidad, ésta apeló desde el principio a un nuevo argumento en vista de la vieja controversia legal y delegó sus pretensiones en un icono milagroso.

Las leyendas que situaban el origen del icono en Constantinopla no aparecieron en el siglo XV hasta que el icono se convirtió en la imagen milagrosa de la comuna de Bolonia. Tras una serie continuada de lluvias torrenciales, el obispo y el consejo municipal decidieron en 1433 llevar la imagen en procesión a la ciudad para pedir su ayuda. Se seguía el ejemplo de los florentinos, que utilizaban el icono de la Impruneta para pedir agua cuando faltaba o el cese de la lluvia cuando sobraba<sup>45</sup>. Como la procesión rogativa tuvo éxito, en 1476 se instituyó con carácter anual. La leyenda de san Lucas, asociada a la imagen oficialmente desde 1459 por Grazioso Accarisi, está relacionada con la nueva construcción de la iglesia. Según esta leyenda, un peregrino había descubierto en la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla un icono de la Virgen cuya inscripción decía que deseaba ir al monte de Bolonia. En estos momentos, llegaron a falsificarse documentos que fueron depositados en los archivos pertinentes. La más importante de estas falsificaciones está datada con fecha de 8 de mayo de 1160. En ella se da fe de una donación de la tabla de la Virgen de mano de san Lucas a las eremitas Azolina y Beatriz. El icono, según el texto, fue «traído de Constantinopla por un eremita griego llamado Theoclyss Kmnia para que fuera custodiado en el eremitorio del Monte da Guarda»<sup>46</sup>. La antigüedad y la procedencia oriental no fueron relevantes hasta el Renacimiento y en su nueva función como icono de la ciudad.

Distinto es el contexto en el que la ciudad de Fermo, en la región de las Marcas, sintió la necesidad de un icono de san Lucas y supo cubrirla. Hacia 1470, un albano llamado Petrus había instaurado en la ciudad el culto a un icono que recibía mucha afluencia de gente, pero al parecer sólo en su beneficio personal. En consecuencia, un predicador de la orden franciscana, conocido más tarde como san Giacomo delle Marche (1391-1476), regaló a la ciudad «un icono pintado (*conam*) con la figura de María de mano de Lucas, que es digno de culto». Sin embargo, condición del regalo era que se organizara una procesión con el nuevo icono y que se prohibiera el culto promovido por el estafador<sup>47</sup>. En esta disputa se hallaban en juego los derechos y la autoridad del lugar. Un icono hasta entonces desconocido se ofrecía como contrincante del icono cuyo culto quería eliminarse. El prestigio de la persona que tenía autoridad sobre el icono y lo regalaba era en este caso grande, pues Giacomo, discípulo de san Bernardino, había estado en Oriente en varias ocasiones y se había convertido en una celebridad como predicador de la cruzada. Cuando donó el icono a la ciudad, estaba de camino a la corte de Nápoles, donde murió poco después.

<sup>45</sup> Véase R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Nueva York, 1980, pp. 63 ss., 353 ss., lámina 6.

<sup>46</sup> Savioli, *Annali Bolognesi*, I, Bassano, 1784, p. 262, núm. 173.

<sup>47</sup> 48 x 36 cm. G. Cicconi, «L'effigie di Marie Vergine detta comunemente Sacra Icona venerata in Fermo», *Voce delle Marche* 15 (1906), pp. 8 ss., 17 s.; C. Tamassini, «La città di Fermo e S. Giacomo della Marca», *Picenum seraphicum* 13 (1976), pp. 171 ss., sobre todo, 181 y 198 [con la reproducción del documento de la donación de 1473]. Sobre san Giacomo, véase G. Caselli, *Studi su S. Giacomo d. M.*, Ascoli Piceno, 1926. Véanse también notas 48 y 49.

El icono objeto de la transacción se conserva en la catedral de Fermo (fig. 210 A) y representa uno de los misterios más grandes en la historia de este género pictórico. El marco de metal con la representación de las fiestas griegas y sus inscripciones movió incluso a un estudioso del rango de André Grabar a creer que se trataba de una imagen importada de Oriente<sup>48</sup>. Los expertos en pintura italiana que no prestaron atención al marco, lo consideraban, por el contrario, un trabajo regional<sup>49</sup>. El estilo habla de un origen a finales del siglo XIII y lo sitúa en la costa adriática italiana, especialmente en lo que respecta a la estilización lineal de los rasgos del rostro. Sin embargo, la capa de pintura opaca sobre la preparación verde y el rayado dorado del ropaje púrpuro remiten a iconos orientales, que también transmitieron este concepto iconográfico. Pero, ¿cómo es posible que una obra italiana tuviera un marco metálico oriental? El problema parece aún mayor si se tiene en cuenta la inscripción griega que recorre la moldura del marco. O bien fue alterada en una restauración de 1818, o bien fue desde el principio una falsificación del Renacimiento, pues no tiene ningún sentido, todo lo contrario que los títulos griegos de las imágenes del marco.

No obstante, el mayor misterio de todos radica en el tipo de imagen, que representa a María sin niño y como busto con las manos cruzadas sobre el pecho. Esta imagen se interpretó muy pronto como una Virgen de la Anunciación, como muestra un relicario gótico en el margen inferior de la imagen con la inscripción *Annuntiatio*. Por eso tenía sentido que san Giacomo realizara el acto de donación al convento de *Maria Annunziata*. El culto a la Virgen en el momento de la concepción había partido en Florencia de la imagen de gracia de la iglesia de los servitas, que se decía que había sido concluida por un ángel<sup>50</sup>. Mientras tanto, se estaba intentando desarrollar una figura con carácter de icono que, sin el elemento narrativo de la Anunciación, mostrara la encarnación<sup>51</sup>. Para ello se disponía de una fórmula iconográfica acabada que simplemente había que reinterpretar conforme al tema de la Anunciación, pues había surgido en Bizancio con otro sentido, a saber, como representación de la mujer que lamenta la muerte de su hijo<sup>52</sup>. La tabla conservada repite un modelo de este tipo, y lo reinterpreta en el sentido del nuevo tema, como muestra la expresión tranquila del rostro.

Son muchos los datos que parecen confirmar que Antonello da Messina conocía nuestro icono cuando creó sus célebres imágenes de la *Annunziata*<sup>53</sup>. Pudo haberlo visto en Nápoles, donde san Giacomo pasaba temporadas, o camino de Venecia poco des-

<sup>48</sup> A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, cit., núm. 42, lám. 26.

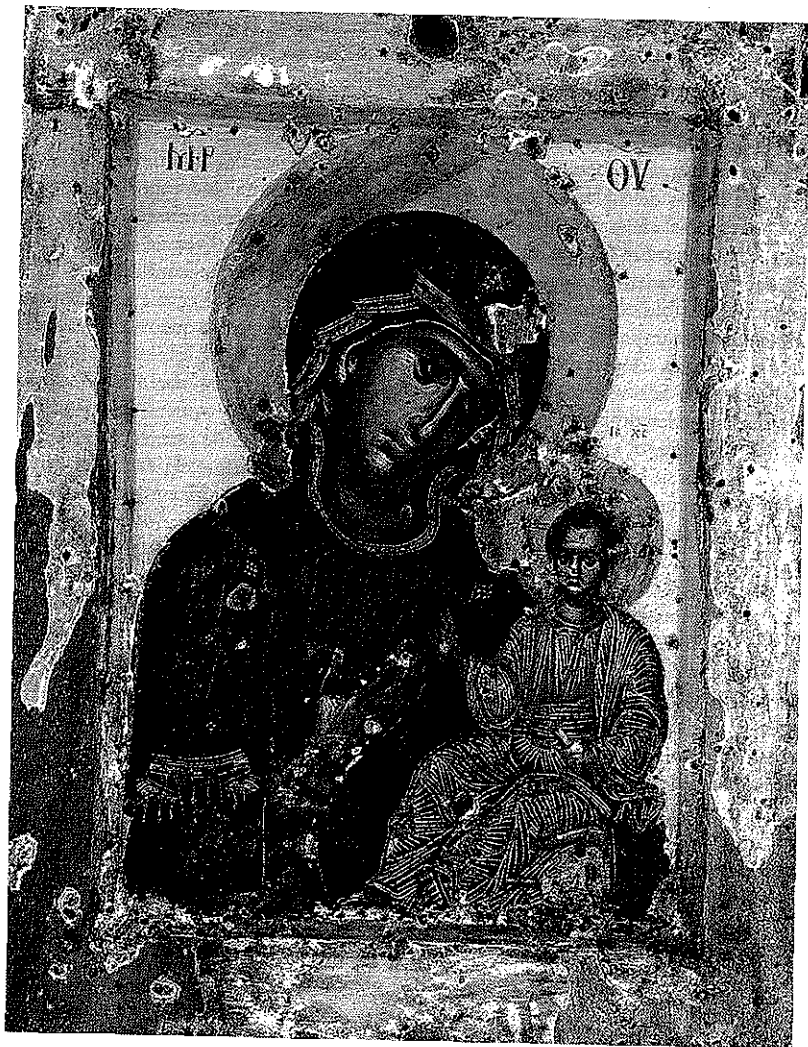
<sup>49</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 68; A. Valentini, *La pittura e Fermo...*, Fermo, 1968, pp. 49 s.

<sup>50</sup> K. Algermissen et al., *Lexikon der Marienkunde*, t. I, Ratisbona, 1957, pp. 259 ss.; G. Prampolini, *L'annunciazione nei pittori primitivi Italiani*, Milán, 1939; M. Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, Munich, 1957.

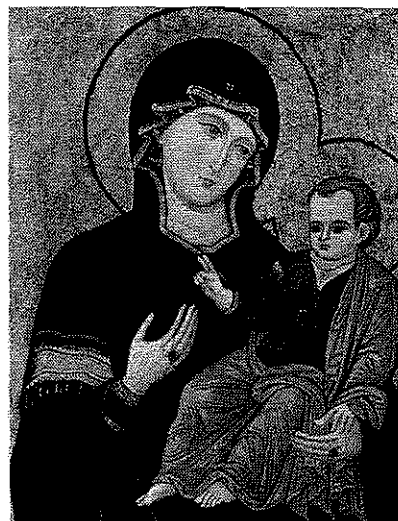
<sup>51</sup> Véase el retablo de Lorenzo Veneziano en la Academia de Venecia (1371): R. Pallucchini, *La Pittura Veneziana del Trecento*, Venecia, 1964, il. 542.

<sup>52</sup> Al respecto: H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 167 ss. con il. 59, 62.

<sup>53</sup> Sobre la imagen de Munich de Antonello, anterior a la versión de Palermo, véase cat. *Antonello da Messina*, Roma, 1981, pp. 148 s., núm. 31; F. Sricchia Santorio, *Antonello e l'Europa*, Milán, 1986, núm. 24. La tabla, de 42,5 x 32,8 cm, al parecer procede de Padua.



207 A. Siena, Chiesa del Carmine. Tabla bizantina de la Virgen, siglo XIII.



208. Roma, Santa Maria del Popolo. Imagen de María, siglo XIII.



209. Padua, Santa Giustina. «Madonna di Costantinopoli», Venecia, siglo XIII.



210. Bolonia, Monte della Guardia. Icono de san Lucas, siglo XIII.



210 A. Fermo (Marcas), catedral. Icono de san Lucas, siglo XIII (manos aclaradas).



211. Múnich, Alte Pinakothek. Antonello da Messina, *María Annunziata*.

pués de que fuera objeto de veneración en Fermo. En la versión de Munich (fig. 211), la joven mujer escucha atenta en su interior, donde ha concebido la Palabra de Dios, y custodia el fruto carnal bajo el manto cerrado con las manos cruzadas. Sólo el libro de oraciones abierto simboliza de modo visible la Palabra de Dios, que en ese mismo momento está creciendo invisible en el vientre de María hacia la visibilidad. El artista une así el problema de la visibilidad con una nueva concepción de la esencia de la imagen que, partiendo del antiguo icono, es definida de una manera radicalmente nueva. Sobre el fondo oscuro, la impresión que causa la imagen es la misma que la de los retratos que hicieron famoso a Antonello. También la profundización psicológica de la expresión del rostro de María y sus gestos se acercan a un retrato. Sin embargo, Antonello supera el retrato corriente mediante una narración implícita en la que la representación tiene su tema. La epifanía de Dios se prepara en la mujer María. Por ello el prototipo —sólo a él se debe veneración— está presente invisible en la imagen visible. Antonello comprendió el carácter sagrado del icono antiguo. En su icono moderno simplemente acentuó aún más la antítesis entre visibilidad e invisibilidad, entre imagen y prototipo.

Los iconos importados tienen una larga historia en Occidente. En estas páginas hemos seguido esta historia desde el siglo XII hasta el Renacimiento, por eso no ha sido posible encontrar un único denominador común para las distintas funciones que desempeñaron. Los contextos en los que se inscribía en cada ocasión eran demasiado diferentes. Se vislumbran determinados motivos para su uso público. La imagen con el aura del milagro y de la antigüedad aumenta el prestigio de las instituciones en cuyo poder se encuentra y en cuyo nombre se invita al culto general. Las réplicas asumen el prestigio y el poder del «original» sin que éste pierda su fama y su poder. También fuera de la estrecha relación entre original y copia, las imágenes milagrosas ejercían una importante influencia en la producción de imágenes.

Sin embargo, el efecto de estos iconos dependía del nivel de desarrollo de la imagen en Occidente con que se encontrasen. Hay tres ejemplos muy significativos al respecto. La tabla bohemia de Raudnitz (fig. 204) era prácticamente una reproducción mecánica de un icono de san Lucas procedente de los círculos cruzados orientales. El interés en verdaderos facsímiles era en aquel entonces más importante en Occidente que en Oriente, donde este tipo de pintura estaba abierta a variaciones semánticas. La imagen mariana de Santa Maria del Popolo ha resultado ser una «traducción» de la imagen de san Lucas de los carmelitas a un lenguaje estilístico romano. La obra de Antonello, finalmente, es una nueva creación libre que sólo se sentía obligada a mantener el principio del modelo.

Observando en retrospectiva los ejemplos que hemos estudiado, la idea del icono importado de Oriente resulta tener mayor importancia que la importación real de obras orientales. Por eso también se aplicaba esta pretensión a obras de factura local que aún no tenían muchos años de antigüedad. Por eso la idea siguió en pie hasta el Renacimiento y más tarde. La mayoría de las leyendas de iconos que conocemos hoy proceden de la época renacentista. Con el paso del tiempo y el aumento de la distancia estética, se fue incrementando el aura de aquellos arquetipos que constituían para la creación de imágenes una especie de sanción celestial.



## NORMA Y LIBERTAD: ICONOS ITALIANOS EN LA ÉPOCA COMUNAL

### 17.1 Oriente y Occidente comparados: ¿qué es una imagen?

El proceso ha sido descrito en numerosas ocasiones, pero sigue lleno de misterios. La pintura italiana de cruces, retablos e imágenes devocionales irrumpe en el siglo XIII con la fuerza de una explosión cuya onda expansiva se hace cada vez más grande. Hasta entonces, el Lacio y su capital, Roma, habían sido los enclaves del icono (véase cap. 15). Sólo Venecia poseía también una tradición significativa en este género (véase cap. 10.4). Ahora van a ser la Toscana y sus florecientes ciudades los motores del nuevo movimiento. En ellas van a surgir todos los tipos influyentes de la nueva imagen de altar, desde el políptico hasta el retablo de santo y la *pala* mariana<sup>1</sup>. Venecia, por su parte, emprende un camino propio con su *ancona*<sup>2</sup>.

Resulta difícil medir y analizar este movimiento de manera estadística. Para ello aún hay que recurrir al meritorio, aunque insuficiente, índice de obras del inglés Edward B. Garrison, que en 1949 publicó un *Illustrated Index* de setecientas imágenes italianas sobre tabla del siglo XIII<sup>3</sup>. Garrison tituló este índice como *Romanesque Panel Painting* para diferenciar las obras reunidas de la «pintura gótica» de la época de Giotto. Algunas obras no deberían figurar en el índice y otras faltan, pero, con todo, Garrison ofrece una testimonio impresionante del torrente de imágenes que surgieron prácticamente de la nada, circunstancia a la que hay que añadir la obser-

<sup>1</sup> Bibliografía: H. Hager, *op. cit.*, pp. 75 ss.; J. H. Stubblebine, «Byzantine Influences in 13th Century Italian Panel Painting», *Dumbarion Oaks Papers* 20 (1966), pp. 85 ss.; H. van Os, *Stenesse Altarpieces 1215-1460*, Groningen, 1984, *passim*. Cfr. también K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *cit.*, pp. 51 ss.; *idem*, «Crusader Icons and Maniera greca», *cit.*, pp. 143 ss.; O. Demus, *Byzantine Art and the West*, *cit.*, pp. 205 ss.; M. Boskovits, «Immagine e preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 93 ss.

<sup>2</sup> R. Pallucchini, *La pittura Veneziana del Trecento*, Venecia, 1964 [con el material correspondiente].

<sup>3</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting* [1976], *cit.*, *passim*.

vación de que lo conservado no representa más que una parte de la producción de la época<sup>4</sup>.

Si se echa un vistazo al material reunido por Garrison, enseguida pasan a un primer plano dos géneros que, en otros medios, ya habían existido antes como imágenes de culto autónomas. La Virgen en majestad aparece en retablos con puertas (fig. 229) y en tablas con remate triangular a modo de rontón como sucesora de la Virgen-relicario de madera o metal que se exponía al otro lado de la mesa de altar en tabernáculos que se podían cerrar<sup>5</sup>. La cruz pintada, la *croce dipinta*, sobre la entrada al presbiterio o en el altar<sup>6</sup> (figs. 216, 241) se había convertido en el siglo XIII en precursora de todas las demás imágenes, ya que las cruces en metal de la Alta Italia, con su programa iconográfico ampliado, habían preparado el camino con bastante antelación<sup>7</sup>.

El recuento estadístico tiene sentido porque se trata de los dos tipos fundamentales de la imagen de culto occidental, la estatua de la Virgen y el Crucifijo, que se trasladaron a la pintura sobre tabla (cfr. cap. 14). Un tercer género, el icono de la Virgen representada de medio cuerpo (fig. 212), no tuvo tanto alcance<sup>8</sup>, pero también era el único que no disponía en Occidente de una tradición en la que apoyarse. No cabe duda de que se trata de una herencia del icono, y pronto adquirió tal rango, que ejerció una importante influencia en las imágenes de culto de gran formato, es decir, que dio pie a cambios muy relevantes en su configuración. La imagen de medio cuerpo de María, también muy común en pequeños altares con alas laterales, echa las bases, por último, la imagen de altar constituida por varios elementos, un género desconocido en Oriente.

Resulta muy interesante observar las etapas evolutivas de cada uno de estos géneros, pues ponen de manifiesto una lógica aplastante. Sin embargo, ¿qué es lo que la puso en marcha? ¿Cómo surgieron los talleres que se hicieron cargo de esta producción? ¿De dónde llegaron repentinamente los encargos que hacían posible su existencia? Quien sólo tiene en cuenta la «meta» de esta evolución, desde allí, como ya le sucedió a Vasari, verá los «comienzos» con carácter retrospectivo. Quien busca explicaciones se interesará por el medio, en el que, por ejemplo, la sociedad urbana y las nuevas órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos cobran especial protagonismo, favoreciendo nuevas aspiraciones en lo tocante a la imagen<sup>9</sup>. Pero, ¿qué sucedía con la pintura sobre tabla, que también era el medio utilizado por el icono?

Quienes han investigado la función de la pintura de iconos en este proceso, se han mostrado demasiado dispuestos a observar el contraste entre la forma madre oriental

y la forma filial occidental y a resolverlo en una fórmula que podría resumirse en los términos de norma y libertad. La imagen sobre tabla occidental parecía emanciparse con increíble rapidez, liberándose desde el principio del yugo de los tipos atemporales que en Oriente nunca acabó de aflojarse. Esta cómoda explicación, sin embargo, ya no se puede mantener hoy día por dos razones. En primer lugar, la tensión entre norma y libertad, aunque con un mayor peso de la libertad, también se daba en Occidente, donde se apelaba igualmente a la autoridad de los tipos para que el observador no dispusiera de ellos a su antojo. Por otro lado, en el transcurso de nuestras investigaciones se ha puesto de manifiesto que en Occidente, en realidad, se enlazó con la fase evolutiva más avanzada del icono. La «pintura animada», que desarrolló su estructura retórica en competencia con la poesía, era entonces en Oriente un fenómeno relativamente joven y en proceso de expansión (véase cap. 13). Pero esta evolución se interrumpió, motivo por el cual un observador moderno puede tener la impresión de que nunca tuvo lugar (véase cap. 16). Por cierto, esta misma ventaja temporal de Oriente se refleja en la poesía religiosa<sup>10</sup>.

En Italia, la pintura de iconos presenta dos ventajas contra las que poco podía hacer la producción propia: se trataba de un arte maduro tanto técnica como artísticamente y, como tal, había desarrollado un concepto atractivo de la *imagen dialogante*. En consecuencia, no sólo representaba una técnica, sino también otra forma de relación con la imagen. El término «imagen» se refiere más bien a un concepto que a una obra. Sin embargo, hasta el Renacimiento no se desarrolló una teoría específica sobre la imagen, e incluso entonces se referirá sólo a la pintura en general. Dadas estas circunstancias, el único camino posible para intentar comprender cómo se entendían las imágenes y qué se esperaba de ellas es observar las prácticas reales de las que eran objeto.

El cambio a la imagen sobre tabla no sólo implica un cambio de medio artesanal, sino también de concepto. Este cambio, en breves palabras, consiste en la concesión de un papel dialogante a la persona representada, que así gana vida. La figura destacaba con expresión de sufrimiento o con gesto amoroso, se dirigía suplicante a otro personaje o invitaba al observador con la mirada. Las distintas funciones de su elocuencia concedían a cada una de las imágenes una identidad distinta, pero al mismo tiempo las unían bajo un mismo concepto. Así se distribuían las competencias entre las imágenes: la Virgen Dolorosa (fig. 219) responde a otras necesidades que una Virgen de la Misericordia (fig. 214). Las imágenes se especializan en acciones e interpretaciones individuales. Adoptan una actitud narrativa que hasta ahora sólo se conocía en las imágenes que describían una historia, pero no en las de culto: los mismos términos de *historia* e *imago* confirman esta diferencia fundamental.

De este modo, las nuevas imágenes, que al mismo tiempo son iconos, ofrecen la posibilidad de una experiencia ampliada con la naturaleza de la imagen: encarnan un personaje, pero permiten que hable, con lo cual inauguran un diálogo con el observador. La narración no sólo se desenvuelve en el territorio propio de la imagen, sino que incluye también al observador para el que posa la imagen y al cual se dirige. La ima-

<sup>4</sup> Al respecto, véase E. B. Garrison, «Note on the Survival of the 13th Century Panel Paintings in Italy», *Art Bulletin* 54 (1972), p. 140.

<sup>5</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 1-42, 175-203 [en total 119]; H. Hager, *op. cit.*, pp. 118 ss.

<sup>6</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 447-605 [en total 158]; H. Hager, *op. cit.*, pp. 76 ss.

<sup>7</sup> Cfr. cap. 10, nota 14.

<sup>8</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 62-149, 170-174, 311-317, 630-652, y otros [en total 135].

<sup>9</sup> Al respecto: H. Hager, *op. cit., passim*; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 25 ss., 199 ss.; H. van Os, *op. cit., passim*.

<sup>10</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 154 ss., 218 ss.

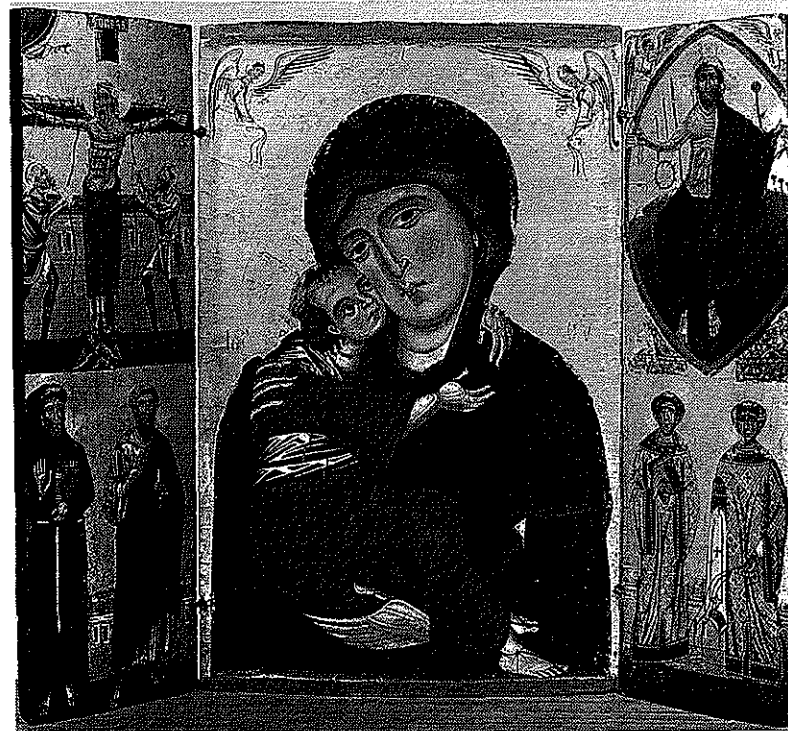


gen, pues, se abre al observador y, con ello, también se abren las puertas a la libertad que va a determinar su evolución. Para prevenir la pérdida de autoridad inherente al diálogo, se puso mayor acento en el aura de determinados tipos iconográficos que entroncaban con una tradición antigua. En este contexto, servía de gran ayuda la idea de que el arquetipo procedía de Oriente y, por tanto, tenía su origen en tierras bíblicas (véase cap. 16). La nueva imagen con su papel dialogante contaba al mismo tiempo con la autoridad de un antiguo modelo oriental.

El nuevo concepto de imagen que trae consigo el icono, se hace más evidente cuando imagen y soporte aparecen disociados. La Virgen de un pequeño retablo privado de Lucca (fig. 212) se define, por su ubicación central y por la diferencia de formato con el resto de las figuras, como una imagen dentro de la imagen, es decir, un icono, mientras que el resto de las figuras actúan como un simple marco<sup>11</sup>. Esta sensación se ve reforzada en el díptico de los Uffizi (fig. 213) en el que la Virgen, sin conexión alguna con su entorno y sin acomodarse a la forma de la tabla, está ubicada libremente como una imagen independiente<sup>12</sup>. Ni la forma de la tabla ni el resto de las figuras del programa logran mermar su efecto autónomo como imagen. La tabla consta de muchas figuras, pero concede a la Virgen y al Crucificado más peso como imágenes, y con ello las hace resistentes a su entorno. Estos dos protagonistas se presentan en el díptico como las verdaderas imágenes.

En el caso de la Virgen, hay dos factores que desempeñan un papel que no debe subestimarse. El primer plano (*close up*), unido a la mayor viveza de la pintura en color y a la concentración en los centros expresivos de la figura, permitía causar un efecto muy particular, retratístico, que hablaba al observador de manera directa y con herramientas psicológicas (véase cap. 17.3). El papel dialogante radica en el motivo de la madre amorosa, cuyo abanico de significados ya hemos examinado con detalle (véase cap. 13.6). También implica una llamada al observador, a la que éste respondía, a modo de diálogo, con su oración. La imagen se había acercado, en sentido literal, al observador; su cualidad personal se había incrementado de un modo esencial con el nuevo papel dialogante. Sobre esta idea volveremos más tarde.

Primero es necesario establecer la conexión tipológica que hay en estas formulaciones de un efecto tan espontáneo. El tipo no se remonta únicamente a una primera versión bizantina muy lejana, que el pintor no podía conocer y de la que ni siquiera era consciente; en muchas más ocasiones de las que se cree, se había transmitido a través de obras más cercanas presentes en el entorno del pintor, que se habían acreditado como modelos por razones obvias en la época. De estas circunstancias sabemos



212. Cleveland, Museum of Art. Altar portátil de Lucca, siglo XIII.

<sup>11</sup> Museo de Arte de Cleveland [antiguamente Bruselas, colección Stoclet]: 42 x 25,5 cm. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit. núm. 284; H. S. Francis, «The Stoclet Tabernacle», *Bulletin of The Cleveland Museum of Art* 54 (1967), pp. 92 ss. La obra se atribuye hoy a Berlinghiero en Lucca y está datada hacia 1230. Cfr. también la bibliografía sobre Lucca en nota 59.

<sup>12</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit. núm. 243 [cada uno 103 x 61 cm]. Cfr. C. H. Weigelt, «Über die "mütterliche" Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts», *Art Studies* 6 (1928), pp. 217 ss; H. Hager, *op. cit.*, pp. 86 s.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 204 ss., il. 81; L. Maruccci (ed.), *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani del secolo XIII*, Roma, 1965, p. 19, núm. 4. La obra procedía de Santa Chiara de Lucca y se atribuye a Bonaventura Berlinghiero; M. Boskovits, *op. cit.*, pp. 97 s.

poco, ya que la investigación ha seguido otros rumbos, porque comenzó a diferenciar escuelas pictóricas, incluso pintores individuales, y tendió a sobrevalorar la intervención personal de cada uno de ellos —lo cual, sin duda, también desempeñó un papel—, de este modo, a celebrar la libertad creativa. En cambio, desatendió la conexión con un tipo predeterminado, que era el que el observador de la época contemplaba en la interpretación individual de un pintor, y con ello se restó importancia a la norma. Una excepción a esta tendencia la constituye el trabajo pionero de Curt. H. Weigelt, a quien, sin embargo, apenas se ha prestado atención<sup>13</sup>. Weigelt quería «mostrar que, junto al estudio estilístico, hay que hacer un hueco al estudio tipológico, pues en el marco de este último pueden hallarse diferencias mucho más sutiles». Como apenas se han planteado cuestiones en torno «a la constitución espiritual de la época o a la organización artesanal» de la pintura, a veces se ha confundido como estilo personal «lo que, en realidad, es eco de un modelo objeto de un aprecio generalizado».

Lógicamente, resulta imposible reconstruir sólo a partir del aspecto lo que entonces se experimentaba al contemplar una imagen o un tipo. Existen también otros factores que influyen en la recepción de una obra. Cuando era propiedad de una corporación religiosa o actuaba como *palladium* público y oficial de una ciudad, el efecto que causaba era distinto a cuando se encontraba en manos privadas; este efecto, por tanto, estaba determinado a priori. Lo mismo puede afirmarse de la fama que había adquirido una imagen gracias a un determinado acontecimiento histórico o a un milagro relacionado con su historia. Esta «biografía» despertaba expectativas relacionadas con el conocimiento previo de una serie de poderes probados. Estos factores favorecían una popularidad cuyos motivos desconocemos actualmente en la mayoría de los casos. Lo que entonces decidía el éxito de una determinada variante o de un determinado ejemplar era la combinación de la configuración plástica y la leyenda de culto. Hasta finales del siglo XIII, cuando se dispuso de los medios económicos necesarios y de suficiente ambición, no surgió el deseo de situar por encima de todas las demás la imagen de culto propia con la ayuda de un formato extraordinariamente grande y de la «belleza» que garantizaba el arte de un afamado pintor. En el caso de la hermandad mariana de los laudesi, en Florencia, se optó por una tabla de dimensiones gigantesca y por el pintor sienés Duccio<sup>14</sup> (fig. 240).

Si la concepción habitual ya no sirve, ¿cómo puede describirse la relación entre la pintura de iconos y su evolución en Italia? Como hemos visto, el papel dialogante fijado a un tipo determinaba precisamente la recepción de la imagen legada por el icono. Esta recepción implicaba que se sabía que los motivos individuales podían separarse de un tipo y asociarse a otro para expresar un mensaje más complejo. Finalmente, cada gesto

<sup>13</sup> C. H. Weigelt, *op. cit.*, pp. 195 ss.

<sup>14</sup> Florencia, Uffizi: *Madonna Rucellai* de Santa Maria Novella de 1285; 450 x 290 cm. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit. núm. 186; J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, Londres, 1979, pp. 32 ss., 185 ss. [contrato]; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 47 s.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 30 ss.; F. Deuchler, *Duccio*, Milán, 1984, pp. 32 ss.; J. Cannon, «Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), pp. 76 s.; B. Cole, *Sienese Painting*, Nueva York, 1980, p. 26.



213. Florencia, Uffizi. Díptico de Lucca, siglo XIII.

se hallaba tan estrechamente ligado al correspondiente tipo que se podía hacer referencia a él como cita aislada en el marco de otro tipo. Fue así como surgieron imágenes complejas, como hemos podido observar en el caso de la Vírgenes sienesas, que resumen varios tipos en una vista simultánea.

Entre Oriente y Occidente sí se dan diferencias profundas, pero se inscriben en otro ámbito y sus efectos son distintos de los que se han pensado hasta ahora. Para comprenderlo mejor, debemos volver de nuevo sobre el iconostasio y la decoración con iconos de un espacio eclesiástico oriental (fig. 146; véanse cap. 12.3 y 12.4). La Iglesia oriental disponía de un gran repertorio de tablas móviles, pero todas ellas presentaban el mismo esquema de figura de medio cuerpo. En alguna ocasión estaban relacionadas a modo de pareja. Sólo los iconos permanentes junto al iconostasio presentaban figuras de cuerpo entero, pues en los pilares del presbiterio también formaban parte de la pintura mural. La situación se halla bien documentada con los iconos del monasterio de Lagoudera en Chipre del año 1192<sup>15</sup> (fig. 139 y 140). El altar quedaba oculto en el *bema* tras el iconostasio y por eso no necesitaba imagen alguna. La estandarización del icono se refirió sobre todo a su formato y al esquema de la imagen de medio cuerpo, pero no a la figura misma ni a su expresión. Precisamente porque se poseían *muchos* iconos y se podían resolver muchas tareas con distintos iconos y agrupaciones de ellos, no se requería más que un único estándar de imagen. Varios santos significaban varios iconos, y cada icono apuntaba a la ecuación de figura e imagen, de imagen y tabla.

Todo esto era muy distinto en Occidente porque las condiciones eran diferentes. Aquí no existía ni un uso litúrgico de las imágenes ni una ubicación fija de las tablas en el espacio eclesiástico. Las únicas excepciones eran el Crucifijo pintado (fig. 241) sobre la entrada del presbiterio y la Virgen-relicario (fig. 233) detrás del altar, aunque tampoco era la regla. Cuando el altar se puso de moda como lugar de ubicación de tablas pintadas, se reunieron en él todas las imágenes que se necesitaban hasta conformar una imagen con carácter de estación (fig. 243). Pero también esta costumbre tuvo un tímido comienzo con exposiciones temporales de imágenes, por ejemplo en las festividades de la orden franciscana.<sup>16</sup> La imagen sobre tabla constituía un valioso *unicum*. Cuando en un lugar se rendía culto a varios patronos, debía crecer en tamaño e incorporar todas sus figuras. A esto ya se estaba acostumbrado desde el siglo XII con las cruces pintadas, que en el relleno y la segmentación de su superficie se habían convertido en soporte de todo un catálogo jerarquizado de diversos temas iconográficos<sup>17</sup>.

Entretanto se habían diseñado otros soportes y se habían establecido otras jerarquías para las imágenes cuando no era posible adoptar la forma de la cruz. Nuevamente la tabla doble de los Uffizi (fig. 213) es un buen ejemplo de ello. La imagen presenta, en su parte inferior, zonas de segundo rango para mostrar las figuras

y escenas secundarias. Todo espacio libre se rellena con figuras, porque para el monasterio de las clarisas, al que pertenecía la obra, este soporte debía cubrir en imágenes el programa de culto anual de la orden. Más tarde se encontrarían otras soluciones estéticamente más convincentes para este fin, cuando se acomodaron series enteras de imágenes al ancho de la mesa convirtiéndose en pequeños expositores o fachadas iconográficas. El retablo de Simone Martini para la iglesia de los dominicos en Pisa (1319; fig. 244) representa la solución clásica de una de estas agrupaciones pictóricas y resume el programa pictórico completo de una iglesia en un único soporte<sup>18</sup>.

Las imágenes de culto de las hermandades marianas, que no se ubicaban en el altar mayor, atrajeron la atención sobre sí compitiendo en tamaño, cada vez más gigantesco. Algunas de estas obras ocuparon capillas laterales para las que en realidad eran demasiado grandes<sup>19</sup>. En el otro extremo de la producción se encontraban las imágenes votivas privadas y los iconos particulares de tamaño minúsculo: la tablita de Duccio con la *Virgen de los franciscanos*, de 23,5 x 16 cm, establece un fuerte contraste con la gigantesca *Madonna Rucellai* (450 x 290 cm; fig. 240), cuya compleción situó al pintor frente a un auténtico problema artístico<sup>20</sup>. La *Madonna Rucellai* no cabría en una iglesia oriental.

Las diferencias reales entre Oriente y Occidente se ven ahora con más claridad y no radican tanto en la temática y en los tipos iconográficos como en la configuración de los soportes utilizados. En Occidente faltaba el marco fijo. La ausencia del esquema iconográfico del icono de medio cuerpo, que se correspondía completamente con la configuración de la tabla, conllevaba la carencia de una referencia fija que sirviese de orientación para la producción de imágenes. Cada grupo escogía la configuración que mejor se ajustaba a sus intereses. Por eso se da tantísima variedad de formas y de jerarquías a pesar de que los temas son relativamente pocos y de que se observa un claro predominio de la Virgen. La renuncia a una «medida unitaria», que en Oriente determinó el marco externo de la producción de iconos, implicaba el riesgo de la desmesura y el desorden. Hasta ca. 1300, tras un siglo de evolución sin límites, no se establecieron normas fijas para la imagen sobre tabla. En esta época, la unidad de la imagen se había hecho necesaria por otros motivos, y este cambio de orientación hacia la norma entroncó felizmente con la uniformidad ya realizada en los iconos orientales. Es ahora cuando por fin se comprende la verdadera función del marco de la imagen, cuyos motivos, por lo demás, se tomaron prestados de la arquitectura gótica<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> Pisa, Museo Nacional: 195 x 340 cm, de Santa Caterina. E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa, 1974, núm. 40; H. van Os, *op. cit.*, pp. 65 ss.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 114 s.; Cannon (como en nota 14), pp. 69 ss.

<sup>16</sup> Véase nota 5. Cfr. también H. van Os, *op. cit.*, pp. 21 ss.

<sup>17</sup> Cfr. nota 14, así como sobre la pequeña Virgen, C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 68 s. [tipo iconográfico]; J. White, *Tuscan Art and the Medieval Workshop*, cit., pp. 46 ss.; F. Deuchler, *Duccio*, pp. 42 ss., pls. 42, 43; P. Torrii, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, t. I, Génova, 1977, p. 48, núm. 20.

<sup>21</sup> M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Estrasburgo, 1966.

<sup>15</sup> Véase cap. 12, nota 37.

<sup>16</sup> Véanse las correcciones de Hager en K. Krüger, *Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien*, tesis doctoral, Munich, 1987, caps. II, III.

<sup>17</sup> Cfr. nota 6; E. Carli, *Pittura medievale Pisana*, Milán, 1958, pls. 1-31.

## 17.2 La naturalización de los nuevos tipos iconográficos

Los nuevos tipos iconográficos que se dan a conocer en Occidente son la Virgen de la Misericordia, que acoge a sus fieles bajo su manto (fig. 214), y el Cristo de la Piedad, que lo muestra una vez concluida la Pasión ya concluida (fig. 207)<sup>22</sup>. Uno de los tipos fue desarrollado en Occidente, pero se apoyaba sobre un «molde» oriental; destaca entre las demás imágenes marianas porque en él la Virgen reúne a su alrededor a sus protegidos, entre los que se reconocerían quienes contemplasen la obra. El segundo tipo fue tomado de los iconos orientales, aunque desempeñó otra función; presenta la «forma-retrato» del icono en el contexto escénico de la Pasión y el entierro. Así pues, ambos se caracterizan por una nota narrativa a través de lo que hacen o de lo que les sucede. De esta manera concentran la atención en un determinado contenido, en una idea descriptible, en lugar de en una persona exclusivamente.

A menudo se han tratado como pareja, aunque la diferencia entre busto y figura de cuerpo de entero los hace parecer desiguales<sup>23</sup>. María recibió el título de «Madre de la Misericordia» en un *ancona* veneciano del siglo XIV, y Cristo, el de «Misericordia del Señor» en un dráptico bohemio<sup>24</sup>. De María se esperaba compasión por su papel maternal y de Cristo compasión por su sufrimiento, al fin y al cabo al servicio del perdón de los pecados. Ambos papeles tuvieron una traducción tan plástica en las imágenes, que se convirtieron en representantes por excelencia de la misericordia.

Los tipos de la Virgen de la Misericordia y del Cristo de la Pasión no estuvieron asociados desde el principio a imágenes sobre tabla, sino que comenzaron a utilizarse sin inscribirse en un medio determinado ni seguir un modelo en particular. Lo que hacían era concretar una concepción general de la gracia de la madre o la misericordia del Señor en una fórmula iconográfica que adquiría carácter emblemático cuando era elegida como imagen corporativa por una imagen o agrupación. Frente al icono oriental, la imagen occidental poseía en el *leitmotiv* del manto protector su potencialidad como emblema. En el caso del Cristo de la Piedad el carácter emblemático residía en el nuevo uso de la imagen. En Occidente, el tipo iconográfico se constituía en referente emblemático a la oración funeraria por su ubicación en sepulcros y de la eucaristía por su colocación en altares<sup>25</sup>.

Es muy importante no olvidar que los dos tipos iconográficos orientales no se difundieron en Occidente a través de un ejemplar célebre que hubiera podido determinar su

<sup>22</sup> Sobre ambos tipos iconográficos, véanse los dos estudios exhaustivos de C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., *passim*; y H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., *passim*. Cfr. además P. Perdrizet, *La Vierge de la Misericorde*, París, 1908.

<sup>23</sup> Cfr. los ejemplos en C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., lám. 1 [estatutos de los laudesi de Bolonia del año 1329]; lám. 22b [retablo de las clarisas venecianas en Trieste, aproximadamente de la misma época] (bibliografía en H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, p. 308).

<sup>24</sup> Cfr. C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., lám. 24b [al respecto, véase este capítulo, nota 37]; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., il. 8 [dipinto de Karlsruhe].

<sup>25</sup> Al respecto: H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 160 ss.

recepción, sino que, al contrario, se desembarazaron rápidamente de un soporte concreto y de la identidad con un determinado icono. Pronto se fue ampliando el número de figuras que acompañaban la imagen de Cristo, y se extendió por salterios, piezas del ajuar litúrgico, altares, pulpitos y relieves funerarios, a veces junto con los instrumentos de la Pasión (*arma*). En estos nuevos contextos, en los que se utilizaba como signo o emblema, la imagen era experimentada como *forma pietatis*<sup>26</sup>. Hasta ca. 1400 no se descubrió el vacío existente en este uso de la imagen, a la que faltaba el arquetipo, y erigió rápidamente un pequeño icono musivario de Santa Croce en Roma (fig. 207) se erigió en imagen original de la época de Gregorio Magno, es decir, en *imago pietatis* (véase cap. 16.3). Con esta nueva autoridad, el busto del Señor de la Pasión fue respetado y multiplicado como imagen «fija», es decir, como icono, hasta Giovanni Bellini<sup>27</sup>.

La naturalización de la Virgen de la Misericordia tuvo lugar de otra manera, pero a través de caminos que, por otro lado, nos permiten conocer mejor el proceso de ampliación del repertorio iconográfico occidental. La primera noticia documental de esta Virgen es de 1267, cuando una hermandad coloca la figura de María «que toma a sus miembros (*sodales*) bajo el manto (*pallium*)» en su estandarte (*gonfalone*), a saber, en Santa María Maggiore en Roma<sup>28</sup>. Monasterios y hermandades, sobre todo en el círculo de los órdenes mendicantes y especialmente en épocas de penuria, popularizaron el tipo iconográfico y se mantuvieron fieles a él, porque además ofrecía la posibilidad de ubicar una primera imagen de grupo bajo el manto de la patrona. La hermandad de los laudesi en Bolonia eligió la «Madre universal» (*Mater omnium*) como imagen titular de sus estatutos, tomando así a la patrona al servicio de su propia agrupación<sup>29</sup>. El texto de los estatutos indica que la corporación lleva el nombre de la Virgen María, «bajo cuyo estandarte o manto» se ha reunido. La figura del manto en el estandarte y el estandarte con la imagen del manto son, pues, equiparadas: al igual que los monjes se reconocían en la imagen bajo el manto, en las procesiones se reunían bajo la imagen del estandarte. Esta tipología se extendió en tantos medios y con tantas funciones (como imagen procesional y de altar) como el Cristo de la Piedad<sup>30</sup>. Sin embargo, lo que ahora nos interesa son los orígenes.

Éstos echan raíces en la idea del manto protector, que pronto encontró su expresión literaria en visiones de los cistercienses<sup>31</sup>. La idea estaba asociada a la reliquia del manto, que se custodiaba en la iglesia de Blaquernas en Constantinopla. En ella, el santo loco Andrés también había tenido la visión de la Virgen extendiendo su manto

<sup>26</sup> Documentación al respecto en H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 281 s., 303, núm. 4.

<sup>27</sup> H. Belting, *Giovanni Bellini. Pietà (Reihe «Kunststück»)*, Francfort del Meno, 1985.

<sup>28</sup> C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., p. 70.

<sup>29</sup> Bolonia, Archiginnasio (Fondo Ospedale 3), MS N.52, fol. 1 (1329). Cfr. C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., p. 71; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 303, núm. 4 [con bibliografía].

<sup>30</sup> Documentación en C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 62 ss.

<sup>31</sup> Cfr. la visión en el libro de milagros de Cesario de Heisterbach (J. P. Migne [ed.], *Patrologiae cursus completus, series latina*, cit., t. 71, pp. 713 s.); C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., p. 9.

(véase Apéndice, texto 13 I). En el lugar de la reliquia se rendía culto a un número mayor de iconos célebres (véase Apéndice, texto 14), que en la mayoría de los casos representaban a la Virgen con un manto que se abría como consecuencia del movimiento de los brazos al levantarlos para orar (fig. 108). El icono principal, directamente sobre el relicario, obraba un milagro todos los viernes, que consistía en que la cortina que lo ocultaba se abría sola (véase Apéndice, texto 15). Los cistercienses y las nuevas órdenes mendicantes propagaron, durante la ocupación latina de Oriente (desde 1204), la idea del manto protector asociada a la fama de la reliquia. Así crearon las condiciones para la invención de una nueva idea de imagen que hasta entonces había estado representada por los iconos orientales, aunque no de una manera tan manifiesta.

De este modo llegamos a territorio veneciano, es decir, al lugar que en general era puerta de entrada de los iconos orientales. En San Marcos la inusual figura de cuerpo entero de la Virgen orante (fig. 120) se halla presente por doquier, como muy tarde a partir de comienzos del siglo XIII, en iconos hechos en mármol, algunos de los cuales procedían de Bizancio (véase cap. 10.4). En Rávena, hacia 1100 una hermandad de los «Hijos de María» ya veneraba un icono oriental de mármol de este tipo en el Porto, y su configuración se reprodujo en el nuevo mosaico del ábside de la catedral (1112) como imagen dentro de la imagen<sup>32</sup>. En Torcello, esta Madonna aparece sobre la entrada de la catedral, en el eje del Juicio Final, acompañada de una inscripción que ruega a María que «cubra a los pecadores (con su manto)»<sup>33</sup>. En la ciudad portuaria de Ancona y en Pisa la imagen marmórea de la Virgen orante con el manto era omnipresente en las fachadas exteriores de las iglesias<sup>34</sup>. En San Marcos, un ejemplar de especial fama, sobredorado en fecha temprana, recibió la antigua advocación de «Virgen de Gracia» (fig. 120). Como el resto de ejemplares, era la destinataria de las peticiones de amparo a la gran madre en asuntos públicos y privados. Con ello quedaba determinada la perspectiva. El icono de *Orán* era ya entonces el garante de la idea del manto protector por su procedencia oriental y por su conexión con la reliquia del manto.

El siguiente paso consistió no sólo en convenir en esta idea, sino en ilustrarla y ampliar el antiguo icono con motivos de tal modo, que se hiciera visible su pertinencia para el manto protector. No obstante, la interpretación no quedó fuera de la imagen, sino que fue incluida en ella. Hasta entonces, el icono se ajustaba a la interpretación cambiando su aspecto drásticamente sin tener en cuenta la norma iconográfica, circunstancia en la que se manifiesta el trato más libre que se daba a la imagen en Occidente. Ésta no sólo cede a los deseos del observador, sino que incluso incorpora su propia figura, en la imagen de grupo de una hermandad. Este desplazamiento del acento hacia la imagen votiva reforzó el carácter emblemático o lo puso de manifiesto por primera vez.

<sup>32</sup> Cap. 10, nota 52 [con bibliografía].

<sup>33</sup> C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., lám. 15b [Virgo Dei, natum prece pulsa, terge reatum].

<sup>34</sup> Documentación en C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., p. 65, nota 19.

En Venecia, el icono de *Orán* y la imagen de la Virgen de la Misericordia se alternan en la misma función y en el mismo lugar. La antigua Scuola della Misericordia poseía un icono en piedra de la Virgen orante que en el siglo XV fue sustituido en la portada principal por un relieve del taller de Buon<sup>35</sup>. En él se mantuvo un motivo que garantizaba la identidad de significado de las dos imágenes. Se trata de Cristo niño, suspendido ante el pecho de la madre, pues ésta necesita los brazos para abrir el manto o capa. Ya hemos prestado atención al origen de esta variante en la iglesia de Blaquernas (véase cap. 10.1), donde constituye un indicio que nos permite reconstruir la historia completa de la imagen.

Hacia 1200, un icono en mármol con esta variante repite en Santa María Mater Domini de Venecia<sup>36</sup> un original constantinopolitano (fig. 215). Una imagen de altar del siglo XIV del taller de Paolo Veneziano (fig. 214) presenta al niño de cuerpo entero en la aureola, ya conocida en ejemplos más tempranos (véase cap. 9.5)<sup>37</sup>. La Virgen del manto protector, que entretanto se había convertido en una mujer coronada con ropajes de ricos estampados, recibe en esta obra el nombre de «Virgen de la Misericordia». Con esta función, da amparo bajo su manto a un grupo de hombres y de mujeres seglares arrodillados. El marco rectangular con el arco inscrito presenta la forma de un icono marmóreo, aunque los motivos son de influencia gótica. Todo indica que la tabla constituía la pieza central de un retablo más complejo, esto es, un *ancona*, nombre que recibieron los retablos venecianos.

La Virgen de la Misericordia introduce, además del tipo iconográfico, un nuevo tema. A este respecto, el caso de la tabla con forma de cruz es distinto por varias razones. Esta cruz ofrece una configuración popularizada con mucha anterioridad, un soporte iconográfico que no existió en Bizancio<sup>38</sup>. El paso del *Cristo triumphans* de pie y erguido al *Cristo patiens* que cuelga muerto de la cruz (fig. 216), constituye una transformación del tipo iconográfico dentro del mismo tema y en el mismo soporte. El tema sigue representando al Crucificado, pero con el cambio se subraya la muerte y, por tanto, el sufrimiento de Cristo como persona, más que su triunfo sobre la muerte.

El nuevo tipo iconográfico se correspondía con otra «imagen», la que la gente tenía del Crucificado, así como con la empatía ahora mayor con su sufrimiento. Con su estilo de vida y sus predicaciones, san Francisco de Asís desarrolló el modelo para el culto al Crucificado, que el santo quería imitar incluso en el sufrimiento. Elías de Cortona, general de la orden, encargó en 1236 al pintor Giunta de Pisa una cruz pintada, hoy perdida, con la que el nuevo tipo iconográfico se convertiría en canon<sup>39</sup>. La norma establecida por la interpretación hecha en esta obra dejó muy poco margen para variantes.

<sup>35</sup> C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., lám. 23, p. 66, nota 23; W. Wolters (como cap. 10, nota 35).

<sup>36</sup> G. Lange, *op. cit.*, núm. 6.

<sup>37</sup> Venecia, colección privada: 103 x 58 cm. R. Pallucchini, *op. cit.*, il. 136; C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., p. 73, lám. 24b.

<sup>38</sup> Cfr. bibliografía en nota 6; H. Hallensleben, *op. cit.*, pp. 7 ss. Sobre la relación entre Occidente y Oriente: O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Nueva York, 1970, p. 218 [con documentación sobre la influencia de Bizancio en los tipos de rostro del Crucificado]. El material referido a Giunta, también en D. Campini, *Giunta Pisano Capittini e le croci dipinte romaniche*, Milán, 1966.

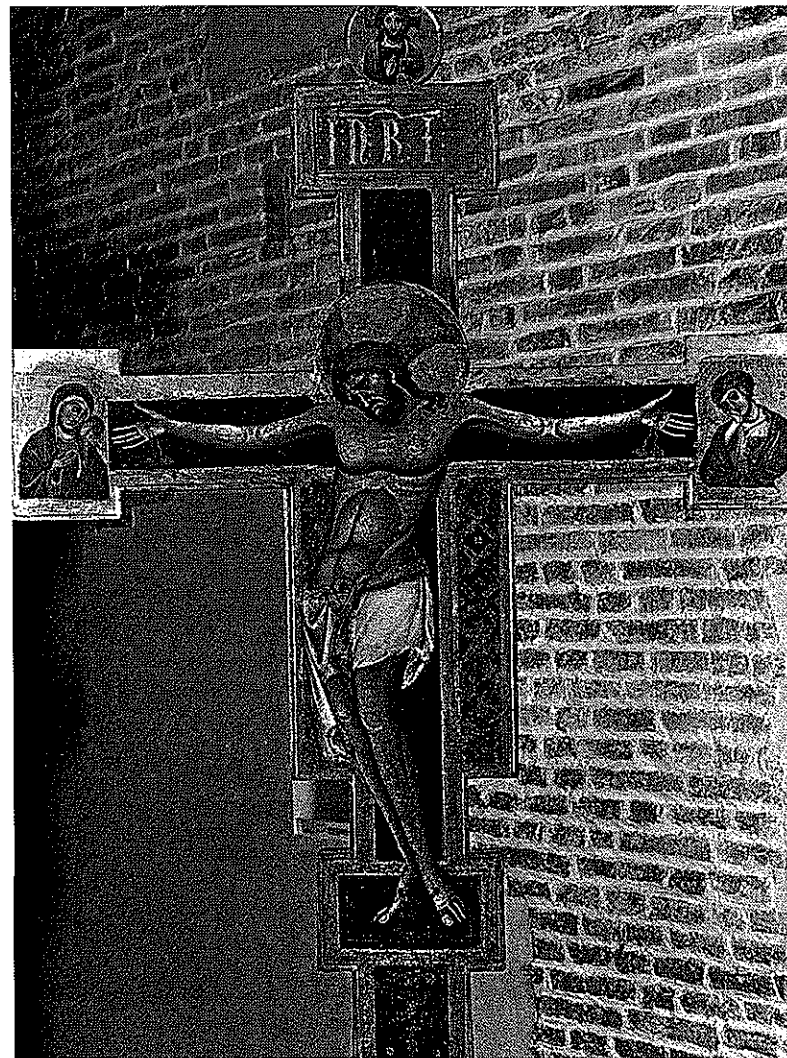
<sup>39</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 70 con nota 360. La descripción más antigua se encuentra en Wadding (1625). Cfr. H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlín, 1977, pp. 25, 43.



214. Venecia, colección privada.  
Virgen de la Misericordia, siglo XIV.



215. Venecia, Santa Maria Mater Domini,  
icono lítico, hacia 1200.

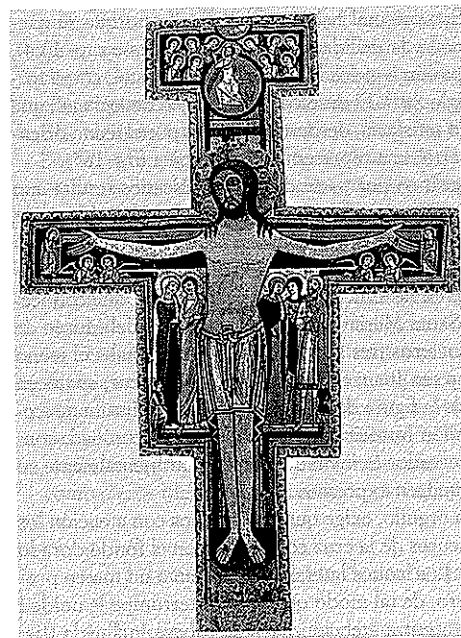


216. Pisa, Museo Nazionale. Cruz de Giunta Pisano, hacia 1250.





217. Pisa, Museo Nazionale. Cruz de San Raniero, detalle.



218. Asís, Santa Chiara. Cruz milagrosa de San Damiano, hacia 1200.



219. Pisa, Museo Nazionale. Cruz de San Raniero, detalle.

Si en el pasado el tipo iconográfico oriental había escandalizado porque se confundían las «paradojas de la crucifixión y la realidad de la imagen» (véase cap. 13.4), ahora el mismo tipo «inspiraba compasión a todos los que lo observaban», como formuló un peregrino occidental en el siglo XII<sup>40</sup>. El deseo de una imagen devocional, que el antiguo Crucificado románico ya no satisfacía, despertó el interés por el icono oriental del Viernes Santo, que era, por cierto, una representación escénica (fig. 165).

La elección del nuevo tipo iconográfico por parte de los franciscanos resulta aún más llamativa en la medida en que ya tenían un tipo de culto del tipo antiguo, que según la leyenda había hablado a Francisco en San Damiano (fig. 218)<sup>41</sup>. La sobrecarga románica de la cruz con figuras y escenas secundarias dificultaba en este caso la unidad expresiva, defecto que se corrige en las cruces pintadas de Giunta, que conocemos bien gracias a los ejemplares de Santa Maria degli Angeli en Asís y del Museo de Pisa<sup>42</sup> (fig. 216), que se limitan a las mismas tres figuras de las que constaba el icono oriental de la Crucifixión. La Virgen y san Juan, en los extremos de la cruz, aparecen representados conforme al esquema de la figura de medio cuerpo de la pintura de iconos. Los tres personajes de la crucifixión histórica, ahora sin la antigua unidad, concuerdan al menos en la escala. El observador es invitado a completar mentalmente su montaje en la cruz para obtener una imagen expresiva.

La solución, que Giunta firmó con orgullo, exige que observemos con atención los medios empleados. Los travesaños oscuros de la cruz contrastan con el fondo dorado del resto de la superficie y del marco. Los iconos laterales renuncian a un marco propio en el punto de unión con el madero, de tal modo que no se interrumpe la unidad de las tres figuras. La principal atrae nuestra atención hacia la cabeza inclinada (fig. 217), que constituye el centro expresivo de la imagen resaltado contra el fondo del nimbo, y hacia la manera en que cuelga sin fuerzas. Las figuras secundarias lloran la muerte de Cristo y al mismo tiempo invitan al observador a adoptar la misma actitud. Ambas señalan al muerto con la mano y se tocan las mejillas con las manos en señal de dolor —María, además, con el pañuelo en el que seca sus lágrimas (fig. 219)—. En otras obras, el rojo y el negro subrayan la silenciosa unidad de la imagen en una especie de «icono cruciforme». Algunos ejemplares de estas tablas en forma de cruz adoptaron un formato más pequeño como imágenes de devoción o fueron transformadas en cruces procesionales pintándolas por ambas caras<sup>43</sup>.

Mientras que la cruz de San Damiano cobró voz gracias a un milagro en una única ocasión, la cruz de Giunta habla permanentemente a través de la expresión pintada del sufrimiento. Esta función expresiva tenía efectos aún más sugestivos cuando se predicaba en su presencia o se celebraba la devoción de la cruz. La referencia recí-

<sup>40</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 20 [cita según Teodorico, *Libellus de locis sanctis*].

<sup>41</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 459; H. Hager, *op. cit.*, pp. 79, 160.

<sup>42</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 543; H. Hager, *op. cit.*, p. 75; il. 97. Cfr. también la bibliografía en nota 38. Sobre el ejemplar de San Raniero en Pisa (184 x 134 cm), véase Carli (como en nota 18), núm. 25, lám. IV.

<sup>43</sup> Así sucede, por ejemplo, con la cruz de San Paolo a Ripa d'Arno: E. Carli, *op. cit.*, ils. 38-39; *idem* (como en nota 18), núm. 26. Sobre el cambio de función: H. Hager, *op. cit.*, pp. 79 ss.

proca entre palabra e imagen era entonces tan estrecha, que en la imagen debía encontrarse todo lo que mediante palabras se aconsejaba a los fieles para la contemplación<sup>44</sup>. Como sucedía con todas las imágenes medievales, lo importante no era sólo la contemplación edificante, sino también el ensayo de una determinada actitud. El Crucificado mostraba un modo de actuar, y san Francisco había vivido de manera modélica la parte que correspondía al observador.

La meditación en torno a una imagen constituía para los legos una posibilidad de abandonar la vida cotidiana y vivir episódicamente como los santos. En su imitación, contemplaban las mismas imágenes ante las que los santos habían experimentado visiones y se habían sustraído al mundo. La contemplación de las imágenes era siempre un puente hacia la contemplación «interior», en la que consistía la realidad permanente de una vida auténticamente religiosa. Con el ejercicio prescrito de la devoción a las imágenes y con la unión en la contemplación de los santos, el hombre urbano pasaba de vez en cuando a formar parte de su comunidad. La imagen sugería además una inmediatez de la experiencia religiosa que ayudaba a olvidar las limitaciones de los legos y la necesidad de intermediación de las instituciones eclesásticas<sup>44</sup>. En este contexto, los tipos iconográficos orientales eran, debido a su autoridad y autenticidad, los compañeros ideales para la oración privada y pública.

### 17.3 Icono e imagen devocional. El lenguaje de los gestos

«La función de las tablas con la figura de medio cuerpo de María está determinada por su carácter como imágenes devocionales»: así caracterizó Hellmut Hager el género más antiguo de la pintura sobre tabla italiana después de la cruz pintada<sup>45</sup>. Bajo el concepto de imagen devocional Hager entiende la imagen privada que tomó prestado con gusto el esquema de la media figura propio de los iconos. Sin embargo, el propio Hager admite que el culto público de este tipo de imágenes arrancó en fechas tempranas, y que incluso pudo que allanara el camino para el uso privado. Al fin y al cabo, la devoción, como actitud, no es más que una variante privada de una oración desarrollada en público. La contraposición entre los usos público y privado ha sido exagerada idealmente desde la perspectiva moderna.<sup>46</sup> En definitiva, también en el ejercicio público de la religión el primer modelo era, en aquel entonces, la devoción personal.

Icono e imagen devocional son, en cierto sentido, sinónimos. A excepción de algunas imágenes privilegiadas, un icono no podía ser otra cosa que una imagen devocional desde el momento en que ingresaba en el entorno de la piedad occidental. Las funciones elocuentes que le eran propias (véase cap. 13) siempre invitaban a un diálogo que fue reforzándose paulatinamente con nuevos instrumentos. En definitiva, tie-

<sup>44</sup> Al respecto, con mucho detalle: H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, pp. 218 ss.; M. Boskovits, *op. cit.*, pp. 93 ss.

<sup>45</sup> Cfr. cap. 19, nota 5.

<sup>46</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 83.

<sup>46</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 96 ss.

ne más sentido hablar de iconos que de imágenes devocionales. El concepto implica la relación de una imagen con la pintura de iconos y designa la representación sugestiva de una persona, preferentemente como efigie de medio cuerpo, y en numerosos casos con el aura de un modelo que en alguna ocasión se había comportado como un ser vivo y había obrado un milagro.

*Icona* designa mejor el significado al que apuntamos, a diferencia del término menos específico de *imago*, que también se utilizaba para denominar estatuas y miniaturas. En su libro sobre los milagros de san Francisco, Tomás de Celano da noticia en 1252 de que las esposas romanas poseían en sus casas «un icono pintado en el que rendían culto a la imagen de su santo predilecto»<sup>47</sup>. En la mayoría de los casos se trataba de imágenes con figuras de medio cuerpo, que se diferenciaban de la gran *tabula*, y tenían alas que podían cerrarse cómodamente. El pequeño tríptico de la escuela de Lucca permite que nos hagamos una idea bastante cabal de estas obras (fig. 212)<sup>48</sup>. A éste se pueden sumar otros dos que también agrupan varias escenas en torno a la imagen de busto de María y en los que se introducen los santos que eran objeto de especial veneración por parte del nuevo propietario<sup>49</sup>. La elección de los santos apunta a la relación con las dos órdenes mendicantes, a las que también podían pertenecer seglares.

El díptico se prestaba asimismo a un uso que requiriese movilidad, característica también de la imagen privada. De mediados de siglo data un ejemplar sienés, actualmente dividido entre los museos de Londres y Budapest<sup>50</sup>. La Virgen aparece representada, lógicamente, de busto, pero su compañero en la otra tabla, un Crucificado de cuerpo entero, no tenía aún un esquema que concordara con ella. En ocasiones, el campo profundizado de estos dípticos aparece protegido con el perfil de un arco inscrito. Un santo obispo de Nocera Umbra (fig. 5) se dirige, con la mirada y el cuerpo, a la figura que aparecía representada en la otra tabla<sup>51</sup>. Si no llevara la mitra latina, su imagen no podría diferenciarse de la de un icono bizantino de san Nicolás. El rayado en oro de su ropaje (*chrysographie*), aunque de procedencia oriental al igual que el esquema iconográfico, tampoco era habitual en las vestimentas de los obispos orientales. El carácter privado de este tipo de imágenes se ponía claramente de manifiesto cuando se introducía la figura orante del propietario de la obra<sup>52</sup>. Esta idea, sin embargo, no recibió un esquema propio hasta mucho más tarde, con la invención del retrato privado.

<sup>47</sup> Tomás de Celano, *Tractatus de miraculis S. Francisci Assisiensis II*, 8 (*Legendae S.F.A.*), 1926-1941, pp. 275 s. «...aliquam depictam habent iconam et illius imaginem quem specialiter venerantur.»

<sup>48</sup> Cfr. nota 11: Cleveland Museum of Art (42 x 25,5 cm).

<sup>49</sup> Uno de los trípticos, de la escuela de Pisa, se encuentra en el Art Museum de Princeton (35 x 26 cm en el centro): E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 303; H. Hager, *op. cit.*, p. 82, il. 109 [antigua colección Reder]. El otro tríptico, localizado en Florencia, se encuentra actualmente en Yale, New Haven (27 x 23 cm en el centro): E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 330. Sobre la obra pisana, con mucho detalle: E. B. Garrison, en *Burlington Magazine* 89 (1947), pp. 211 s.

<sup>50</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 272-273; W. Kermer, *op. cit.*, núm. 16; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, pp. 30 ss., ils. 2a y 2b [36 x 26 cm].

<sup>51</sup> Cfr. cap. 2, nota 23.

<sup>52</sup> Esto ya se observa en el Duecento en el díptico veneciano de Chicago: W. Kermer, *op. cit.*, núm. 69, il. 88. Sobre el tema, véase J. T. Wollesen, en *Kunstchronik* 36 (1983), pp. 28 ss.

Un examen rápido del uso de la imagen de medio cuerpo contradice la impresión de que el género lo constituían sólo imágenes privadas. En 1225 los pisanos tomaron como botín una fortaleza de Lucca un busto de la Virgen del círculo de Berlinghiero, al que siguieron rindiendo culto como *palladium* en su catedral, donde más tarde sería expuesto en un altar *sotto gli organi*<sup>53</sup>. En el Monte della Guardia, ante las puertas de Bolonia, las eremitas custodiaban una imagen mariana similar (fig. 210), que ya en 1253 recibía honores públicos de la ciudad (véase cap. 16.4). En Siena, los carmelitas importan por esas mismas fechas un original oriental (lám. VI) del que pronto habrá réplicas incluso en Roma (fig. 208; véase cap. 16.3). En la catedral de Pistoia se descubrió hace pocos decenios, en el ingreso norte al presbiterio, un fresco de la Virgen en el estilo de Salerno di Coppo (fig. 220), que durante mucho tiempo gozó de fama como «imagen antigua al estilo griego»: el lugar de la imagen se corresponde con el de los iconos permanentes del iconostasio oriental (véase cap. 12.4) y se prestaba muy bien a un culto público en la iglesia episcopal<sup>54</sup>. En Florencia, el busto de santa Ágata, como muestra el hecho de estar pintado por las dos caras, era llevado en procesión<sup>55</sup>. En la iglesia de las clarisas en Lucca, donde se custodiaba un antiguo icono de la Virgen, se adquirió poco después de 1255 una imagen de culto de dos hojas, una de las cuales incluye un icono de María como una imagen dentro de la imagen (fig. 213)<sup>56</sup>. La obra fue enriquecida con otras figuras, pero sin perturbar el conocido esquema del icono. Sin embargo, la prueba más concluyente del culto público a los iconos con figuras de medio cuerpo la encontramos en el friso de iconos (fig. 242), que pronto se convirtió en un elemento constante de los altares mayores. Con su exposición permanente, conformaba un conjunto de todos los iconos que hasta entonces se habían ubicado en altares y capillas laterales; en él, María ocupaba casi siempre el centro (véase cap. 18.3).

Entre las distintas funciones elocuentes que diferenciaban entre sí los iconos marianos, gozaba de especial predilección la que desempeñaba María con la mano levantada al interceder ante el niño que llevaba en el otro brazo. No debe pensarse que tras estas imágenes siempre se encontraba la célebre «imagen de san Lucas» de la *Hodegetria* constantinopolitana (véase cap. 4.5). El tipo hacía tiempo que circulaba por Occidente con variantes que remiten a arquetipos más cercanos, para lo cual es relevante saber si María lleva al niño en el brazo izquierdo o en el derecho, rasgo con el que diferencian muchas veces las imágenes los inventarios bizantinos (véase Apéndice, textos 25 A y D). Pero estos matices sólo eran comprensibles si en ellos podía reconocerse un modelo conocido.

La serie de ejemplares conservados arranca en Occidente con una tabla verdaderamente monumental (165 x 126 cm) que el rey siciliano donó hacia 1180 como icono

<sup>53</sup> E. B. Garrison, «The Madonna di sotto gli organi», *Burlington Magazine* 89 (1947), pp. 274 s. con lám. I; H. Hager, *op. cit.*, pp. 83 s, il. 101.

<sup>54</sup> U. Procacci, «La pittura Romanica pistoiese», en *Il Romanico Pistoiese*, Pistoia, 1966, p. 366, il. 20.

<sup>55</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 608 A; cat. *Mostra Giottesca*, Florencia, 1937, núm. 76 A.

<sup>56</sup> Cfr. nota 12.

titular a la catedral de Monreale con motivo de su consagración<sup>57</sup>. No presenta los rasgos de un pintor oriental de iconos, pero repite fielmente el esquema iconográfico, incluidos los ángeles en las enjutas. La pequeña estrella dorada del velo, de cuyo sentido no estamos seguros, se sitúa en el centro de la frente. En el mosaico del pórtico de la catedral se insta a una figura del mismo tipo a «rezar por todos, pero con más hincapié por el rey»<sup>58</sup>.

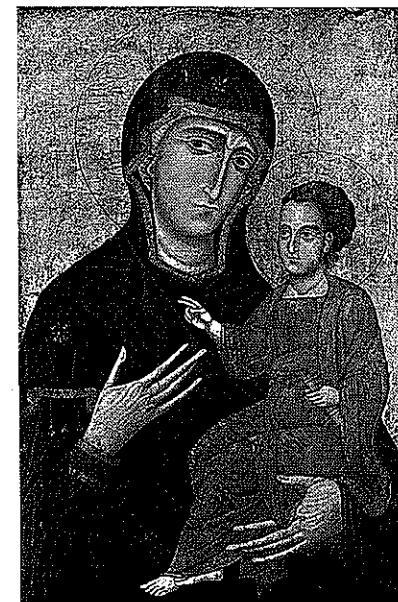
La *Madonna Straus* vio la luz en el taller de Berlinghiero en Lucca hacia 1230; el nombre se debe a su primer dueño<sup>59</sup>. La armoniosa distribución tonal con el acorde de rojo, ocre, dorado y azul aterciopelado, implica el encuentro con un pintor de iconos. La figura de la madre levanta hacia el observador al niño de tez clara, cuyo ropaje iluminado en oro se destaca sobre el fondo oscuro de su manto. La dureza de líneas desaparece en una superficie viva con gradación tonal. Las únicas líneas que desempeñan una función relevante son las de los contornos, que parecen grabados, sobre todo en las manos de finos dedos, cuya piel clara está animada por elegantes motivos internos. La cultura pictórica demuestra las elevadas exigencias que se depositaban en estas imágenes, pues tenían encomendada la tarea de causar un efecto muy vívido en el observador.

Un cotejo con imágenes más antiguas permitiría que nos hiciéramos una idea de las constantes de las funciones elocuentes y de la particularidad de la versión concreta. Los límites son borrosos y, por ello, cada detalle es importante. Sin embargo, apenas hemos tratado la silenciosa articulación entre gesto y mímica. La mano libre de María señala al niño, con el que al mismo tiempo habla. La mirada de María, además, incluye al observador, en cuyo nombre habla con su hijo. El hijo levanta la mano en señal de respuesta afirmativa a la madre. El gesto de la mano de ella se diferencia del gesto de la mano del niño en que no sólo es apoyo de una alocución, sino también signo de un ruego, circunstancia a la que también se ajusta la leve inclinación de la cabeza. Las miradas, sin embargo, se pierden en la lejanía o, como en Pistoia (fig. 220), unen a ambas personas entre sí y con nosotros.

La obra de Berlinghiero opera con matices que sólo se descubren en un examen comparativo. Entre ellos, se encuentran las proporciones con las que madre y niño se van acercando, la concordancia de los nimbos con los contornos del cuerpo y, finalmente, el gesto de sostener al niño con un verdadero contacto físico. Incluso el contacto del pie infantil se ajusta a este suave discurso gestual. Desde el punto de vista semántico, sin embargo, hay un movimiento mímico que adquiere mayor peso. El ceño de la Virgen expresa un sufrimiento manifiesto también en los puntos de tensión de los labios y de las aletas nasales. Así se incluye la Pasión en el tema de la encarnación



220. Pistoia, catedral. Icono de un pilar a la entrada del presbiterio, siglo XIII.



221. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. *Madonna Straus*, Lucca, siglo XIII.

<sup>57</sup> W. Krönig, «Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale», en *Miscellanea pro arte. Festschrift H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, pp. 179 ss., lám. XCIV.

<sup>58</sup> Krönig (como en nota 57), lám. XCV/3: «Sponsa sue prolis, stella puerpera solis, pro cunctis ora, sed plus pro rege labora».

<sup>59</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 96: Metropolitan Museum de Nueva York (76 x 50 cm). Cfr. también *idem* (como en nota 53) con lám.; H. Hager, *op. cit.*, p. 81, il. 102; J. H. Stubblebine, «Byzantine Influences in 13th Century Italian Panel Painting», cit., pp. 89 s. Sobre la pintura de Lucca, sobre todo: E. B. Garrison, «A Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna», *Art Bulletin* 28 (1946), pp. 211 ss.

de Dios, como hacían los iconos orientales desde mucho antes (véase cap. 13.6). La mirada que se pierde en la lejanía simboliza la prolepsis, la anticipación del futuro. Un icono extraordinario de Kastoria (fig. 163) ofrece la ansiada prueba de que la variante de Berlinghiero estuvo inspirada por obras contemporáneas de Oriente<sup>60</sup>. Un icono musivario de Constantinopla en la colección del Sinaí, que aplica el mismo esquema iconográfico en sentido inverso, se acerca mucho a la obra que había inspirado artísticamente a Berlinghiero<sup>61</sup>.

Berlinghiero también nos da a conocer en su obra la segunda función elocuente del icono oriental de la Virgen, que gozaba de prestigio general: nos referimos a la madre amorosa, cuyo ejemplar más significativo es el icono de Vladimir (fig. 175; véase cap. 13.6). Hasta nosotros no ha llegado ni el nombre antiguo ni el ejemplar que hizo famoso el tipo. La sinopsis retórica de dos sentimientos en dos planos temporales incluye en la tierna intimidad entre madre e hijo la anticipación melancólica de la Pasión. El niño mira con gesto interrogante a la madre, que ya sabe cuál va a ser su destino. Así, su infancia subraya la paradoja del misterio. Curt. H. Weigelt ha denominado este tipo la Virgen «maternal»<sup>62</sup>.

En el ya mencionado altar privado de Cleveland (fig. 212; véase p. 468), Berlinghiero traslada a un formato más pequeño los medios expresivos del modelo. En las superficies claras la iluminación no obedece a un orden como antes, cuando caracterizaba de manera antitética los rostros de la madre y el niño, y las leves modulaciones de la melancolía en la zona de los ojos aún le vienen grandes al pintor. El pintor todavía estaba luchando con el problema que representa describir de manera plástica figuras en movimiento y, en esta pequeña obra, habla un lenguaje directo casi popular. Lo *vulgar* se muestra en los nuevos motivos fácilmente inteligibles que introduce para así captar al menos la poesía pintada de sus modelos.

El niño ya no rodea con sus brazos el cuello de la madre en el gesto silencioso del modelo, sino que agarra el velo con fuerza. La madre lo aprieta con las dos manos contra su cuerpo, respondiendo así a la vehemente atención de su hijo. El ropaje marrón claro es inusual, detalle que quizá haga referencia al hábito franciscano: al fin y al cabo, san Francisco se halla representado entre los santos de las alas, y se pensaba que su imagen se equiparaba a la de Cristo y su pobreza. El estenograma iconográfico del Juicio Final muestra de manera inequívoca el motivo más común de la intercesión de María. Así pues, en las glosas iconográficas de las alas se descubre una nota personal.

El color marrón del ropaje del niño volvemos a encontrarlo en un altar privado de Pisa (fig. 222) que sitúa de nuevo en el centro el papel dialogante de María<sup>63</sup>, aunque

en este caso se descubren con variantes que desviaban la atención hacia otro prototipo. Entre ellas se halla la que presenta cruzadas las trayectorias de las miradas. La madre mira asustada por encima de la cabeza del niño hacia la flagelación representada en la hoja izquierda. El pañuelo blanco que sostiene en la mano se explica a partir de un motivo introducido por Giunta Pisano en las cruces pintadas (fig. 219). Se trata del paño de lágrimas que María aprieta contra su rostro<sup>64</sup>. De nuevo resuena el eco de la Pasión en un motivo simbólico.

Ahora podemos entender mejor otra variante que se convirtió en tipo repetido con frecuencia. En la imagen de altar luccana de la Galería de los Uffizi (fig. 213), a la que ya hemos dedicado nuestra atención<sup>65</sup>, María agarra la tela de su vestimenta como un pañuelo que quisiera llevarse a los ojos. El significado simbólico de este detalle sólo se pone de manifiesto cuando se examina el contexto de imágenes similares en el que se inscribe. Los gestos del niño Cristo, por cierto, procedían del tipo de la *Hodegetria*, pero su pose medio yaciente tiene además otra raíz.

Puede resultar extraño interpretar la imagen como un montaje de citas parciales procedentes de distintos tipos. El observador contemporáneo, sin embargo, veía precisamente en este enriquecimiento motivico un incremento de su eficacia, y podía también identificar los modelos directos que cita la tabla de las clarisas. La misma reunión de motivos se encuentra en un icono de la colección Acton en Florencia<sup>66</sup>. Tendríamos que conocer el modelo común para comprender el sentido de esta variante. La asociación de la madre amorosa con la Pasión constituyó el asunto de la imagen titular en los estatutos de una hermandad de Bolonia, donde la figura de la Virgen se halla de pie junto a la cruz<sup>67</sup>.

En las tablas conservadas, los pintores italianos demuestran gran conocimiento de las funciones elocuentes de los iconos orientales. Una obra de Apulia<sup>68</sup> reproduce el «icono de Kykkos» chipriota, en el que el niño se separa de la madre para afrontar la Pasión (véase cap. 16.2). Una tabla sienesa de comienzos del siglo XIV<sup>69</sup> repite de un modo sugestivo un icono cuya denominación más apropiada es la que le otorga el ejemplar de Pelagonia (véase cap. 13.6). El icono de la «madre amorosa» era conocido en Siena antes de Duccio por la *Madonna dei Mantellini* pisana (?)<sup>70</sup>.

<sup>64</sup> E. Carli, *op. cit.*, il. 36: cruz pintada de Giunta en Bolonia. El motivo se repite también en las cruces de Asís y Pisa (de San Raniero), *ibidem*, lám. III, il. 32.

<sup>65</sup> Cfr. nota 12.

<sup>66</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 83; cat. *Mostra Giottesca* (como en nota 55), núm. 60. Para nuestro punto de vista, es fundamental C. H. Weigelt, *op. cit.*, pp. 217 ss.

<sup>67</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, pp. 210 s., il. 83 [Archiginnasio, Fondo Ospedale I (1), fol. 2]. Estatutos del año 1285 de la hermandad Devoti battuti di S. Maria della Vita, fundada en 1261.

<sup>68</sup> Cap. 16, nota 26. Sobre el tipo en Bizancio, véase cap. 13.6.

<sup>69</sup> Perugia, Galleria Nazionale (32 x 24 cm): F. Santi (ed.), *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma, 1969, núm. 21 [Maestro della Maestà delle Volte]. Sobre el tipo: Shorr (como en nota 63), tipo 7 con seis ejemplos. Sobre el tipo en Bizancio, véase cap. 13.6.

<sup>70</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 125 [78 x 49 cm]. E. Carli, *op. cit.*, il. 83; H. van Os, *op. cit.*, pp. 37 s., il. 40. La relación entre este ejemplar de Santa Maria del Carmine y el conservado en el Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) aún debe ser investigada; al respecto: C. H. Weigelt, *op. cit.*, pp. 195 ss., ils. 2, 5.

<sup>60</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 143 ss. con ils. 49, 50, índice núm. 19. Sobre el icono de gran tamaño (115 x 77,5 cm) de dos caras de María y del Cristo de la Pasión, véase cat. *Affreschi e icono dalla Grecia*, Florencia, 1986, núms. 27, 28 con reproducciones en color.

<sup>61</sup> Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (44,6 x 33 cm, hacia 1200). Reproducido en numerosas ocasiones por K. Weitzmann, M. Chatzidakis et al., *Frühe Ikonen*, cit., il. 36.

<sup>62</sup> Cfr. nota 13.

<sup>63</sup> Cfr. nota 49. Sobre la iconografía de la madre amorosa, con muchos ejemplos, véase D. C. Shorr, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the 14th Century*, Nueva York, 1954, tipo 6.



222. Princeton, Museum of Art. Altar privado de Pisa, siglo XIII.



223. Florencia, Casa Horne. Altar privado de Bologna, siglo XIV.



El contenido lírico de este icono no será explotado hasta el siglo XIV, cuando el boloñés Jacopino di Francesco interpreta el tipo. Un pequeño altar portátil de la Casa Horne de Florencia es un buen ejemplo de esta feliz reinterpretación de Jacopino fig. 223)<sup>71</sup>. Se trata de un primer plano que nos lleva directamente al centro de la expresión, donde el rostro sombreado de la madre, sobre cuyo velo oscuro caen rayos dorados, contrasta de manera muy efectista con el rostro claro del niño rubio. El motivo erótico del beso que se dan es nuevo. Se trata de una reinterpretación sutil de la antigua función elocuente, cuyo acento ahora recae sobre el tema amoroso. Una tabla recientemente redescubierta que se atribuye a Duccio, también convierte el motivo amoroso en tema principal de la obra<sup>72</sup>. El niño posa sus labios en la boca de la madre y rodea su cuello bajo la barbilla como en la representación de las representaciones góticas del amor cortés.

En la época de Duccio Siena se convirtió en hogar de nuevos iconos marianos que entraron en competencia con los antiguos. La misma *Madonna di Crevole* de Duccio (fig. 224), actualmente en la Opera del Duomo, sorprende con los gestos juguetones del niño, que remiten a una nueva función elocuente de la imagen<sup>73</sup>. El niño agarra con la mano levantada el velo de la madre como si quisiera distraerla de su melancolía. El gesto tierno hace más privado el contenido del icono; evoca, como el realismo con que está tratada la camisa infantil, el ambiente idílico del cuarto infantil. En marfiles góticos, el niño que juega con la mano asida al ropaje de María representa un motivo amoroso<sup>74</sup>.

El tema del *amore*, que por entonces dominaba la lírica toscana y en Dante era el tema principal de la interpretación del mundo, pudo haber inspirado a Duccio en su nueva versión de un antiguo tema iconográfico. En los *laudi* populares que cantaban las hermandades, los sentimientos impetuosos del tema amoroso se ponían de manifiesto en el llanto dramático de la «mamma» por su «figlio bianco e vermiglio»<sup>75</sup>. La *lauda* tardía de Jacopone de Todi utiliza la lírica amorosa para alabar a la Virgen cuando se habla de los «ademanos amorosos» con que madre e hijo demuestran que se reconocen el uno al otro<sup>76</sup>. El lenguaje lírico que Duccio escoge nos permite pensar en el del *dolce stil nuovo*, como Dante, en el Purgatorio (24, 49), denomina la lírica amorosa de sus predecesores<sup>77</sup>. Aquí la belleza, como soporte de la nobleza espiritual, representa la manifestación del amor supraindividual.

<sup>71</sup> Sobre el tipo: Shorr (como en nota 63), tipo 6, Venice 3 [Florencia, Santa María Maggiore] y Verona 1 [Vaticano]. Sobre el ejemplar en la Casa Horne [imagen: 42 x 28 cm; marco: 86 x 53,5 cm]: R. Longhi, en *Paragone* 5 (1950), pp. 13 ss.; F. Rossi, *Il Museo Horne di Firenze*, Milán, 1967, pp. 136 s., lám. 31.

<sup>72</sup> A. Smart, «A Duccio Discovery», *Apollo* (octubre, 1984), pp. 227 ss., lám. 1 [70 x 46 cm].

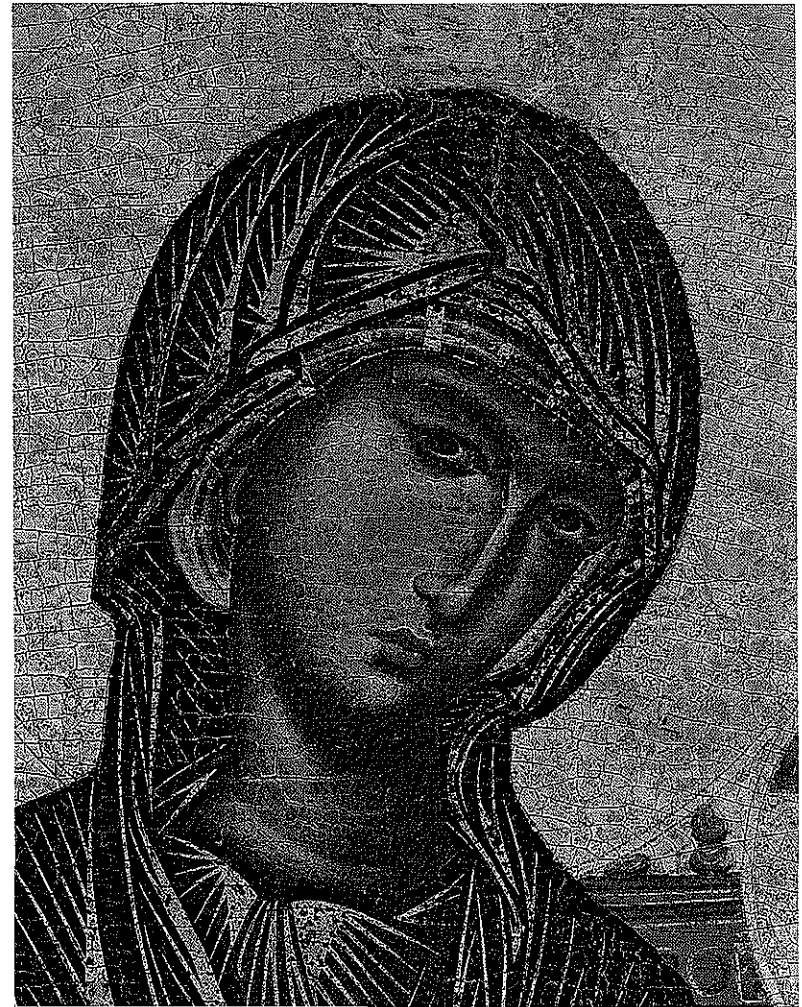
<sup>73</sup> Siena, Museo dell'Opera del Duomo (89 x 60 cm). De Santa Cecilia di Crevole, pero anteriormente en Eremito de Motespecchio: J. White, *op. cit.*, pp. 23 s., lám. 1; F. Deuchler, *op. cit.*, p. 30 con ils. 28, 29; H. Belting, «The "Byzantine Madonnas": New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio», *cit.*, p. 11 con il. 7.

<sup>74</sup> R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, t. II, París, 1968, p. 2, núm. 98.

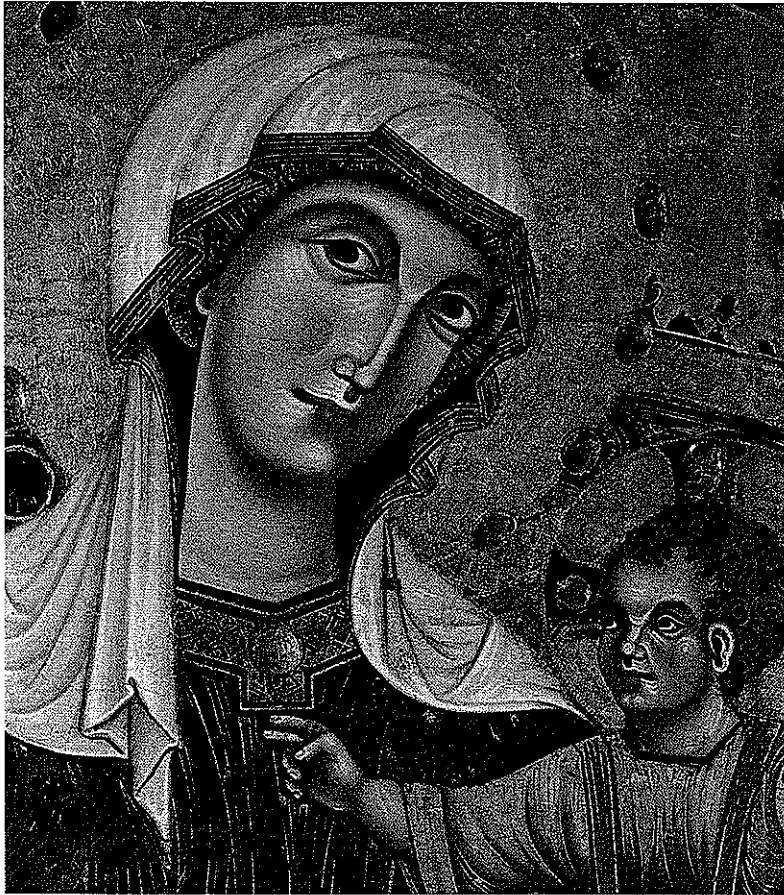
<sup>75</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, *cit.*, pp. 238 s.

<sup>76</sup> F. Federmann (ed.), *Jacopone da Todi. Lauden*, Colonia, 1967, pp. 72 ss. [«O Vergine più che femina»].

<sup>77</sup> H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Francfort del Meno, 1964, pp. 49 ss.



223 A. Washington, National Gallery of Art, *Madonna Kabin* (donación de Mrs. Otto H. Kahn), detalle de la fig. 225.



223 B. Siena, Pinacoteca Nazionale, *Madonna de S. Bernardino*, ca. 1280, detalle de la fig. 238.

#### 17.4 *Maniera greca* y *dolce stil nuovo*. Duccio y el icono

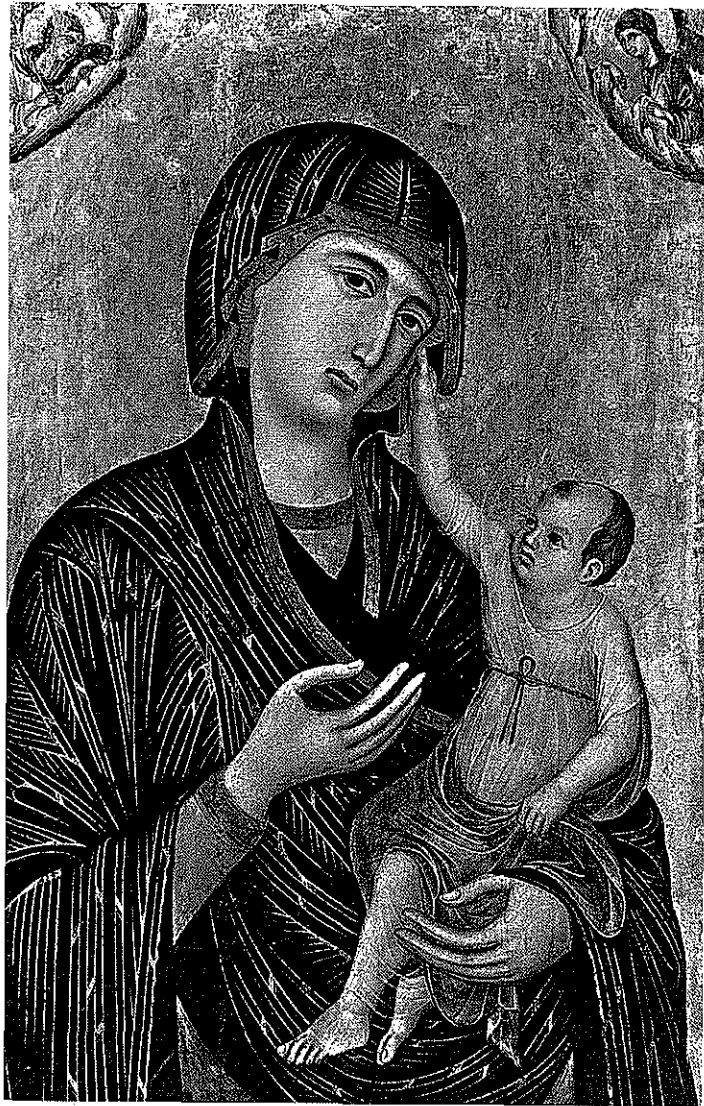
Así, hemos topado con un tema de cierta complejidad. Duccio, padre del arte sienés, fue sin duda el más grande pintor sobre tabla de su época, un genio de las obras de pequeño formato e intensidad lírica con quien no fue justa la crítica del arte florentina. Frente a Giotto, sus obras dan una impresión más arcaica porque conservó y reinterpretó motivos bizantinos o lo que se entendía como tales, es decir, modelos de la tradición. Duccio supo, mejor que ningún otro pintor, dotar de vida interior al icono, haciendo innecesario el lenguaje de signos de las antiguas funciones elocuentes de las figuras. Como todo reformador de un estilo, Duccio despierta la necesidad de explicaciones que, sin embargo, si somos sinceros, adolecen de un defecto.

Si se tienen en cuenta sus contactos con iconos, Duccio parece el representante clásico de la *maniera greca*, que los historiadores del arte renacentistas quisieron reconocer en el arte anterior a Giotto. Sin embargo, se trata de un concepto negativo, porque atribuye lo que ya había pasado de moda a la mano de extranjeros: la arquitectura se atribuía a los godos o «alemanes»; la pintura, a los griegos contemporáneos o bizantinos. Del arte románico aún no se hablaba y, por tanto, tampoco de que la plástica gótica, en asociación con la pintura bizantina más reciente, estaba impulsando las reformas estilísticas que comenzaban a transformar las tradiciones propias.

También el concepto de *dolce stil nuovo* es una etiqueta histórica, aunque en este caso de carácter positivo<sup>78</sup>. En la lírica amorosa de la generación de Duccio, presupone una teoría de género con criterios descriptivos fijos, teoría de la que, como se sabe, sólo dispone la literatura. No hay nada que justifique la presunción de que el concepto hubiera sido aplicado a la pintura, aunque a nosotros nos encantaría hacerlo hoy día para poder ir más allá de la descripción subjetiva y falta de conceptos. El tema del amor, en sus variantes humana y religiosa, fue afinado en la lírica coetánea y elevado a contenido ético en sentido platónico, de tal modo que el ser humano adquiriría unos perfiles más nítidos en la clarificación de los sentimientos. El canto fue perfeccionado formalmente, desarrollándose una conciencia estilística de las alturas del contenido lírico y de la expresión adecuada.

Las analogías con la pintura de Duccio parecen claras y, sin embargo, resulta muy difícil fundamentarlas. Estilo pictórico y literario pueden producir un efecto similar en los sentimientos, pero el cotejo es muy difícil por la mera razón de que no pueden influirse directamente. La pintura nunca se ha podido describir a partir de reglas como la literatura. Sería muy simple pensar que la lírica amorosa impulsó a Duccio a pintar. Sí podría afirmarse que su pintura y la lírica amorosa satisfacían deseos análogos. Y si quiere darse un paso más, también puede presuponerse que tanto los pintores como los literatos se sirvieron de modelos de perfeccionamiento procedentes de una cultura superior que, sin embargo, pronto sobrepujaron. Para el caso de Francia y la lírica cortesana, esta idea ha sido objeto de estudio en repetidas ocasiones. También Duccio, que al fin y al cabo tuvo trato directo con Giovanni Pisano durante la construc-

<sup>78</sup> Cfr. nota 77.



224. Siena, Opera del Duomo. Duccio, *Madonna di Crevole*, hacia 1280.



225. Washington, National Gallery of Art. *Madonna Kavn*, siglo XIII.

ción de la fachada de la catedral, estaba muy bien informado al respecto. El púlpito de la catedral de Siena era un muestrario inagotable de motivos góticos y antiguos en la particular interpretación de los dos escultores de Pisa.

En el ámbito de la pintura, los pintores de iconos orientales tenían más que ofrecer. Quizá el complejo estado de la cuestión pueda resumirse en la idea de que fue en este momento cuando los pintores italianos estuvieron capacitados para enfrentarse a los mejores iconos bizantinos de manera productiva, es decir, artística, en lugar de seguir repitiendo simplemente los gestos y las poses de las figuras para indicar sus funciones elocuentes. Al menos esta tesis sí puede demostrarse a partir del material conservado, obteniéndose además una interesante prueba de la falta de criterios en el estudio de lo que realmente sucedió en la época de Duccio. El tema reza ahora: Duccio y los artistas griegos itinerantes. Podemos resumir los hechos cómodamente, puesto que ya se han examinado en detalle con anterioridad<sup>79</sup>.

Dos tablas marianas (fig. 225 y lám. VIII), actualmente en Washington, han sido protagonistas de una agitada historia desde que Bernhard Berenson, con el instinto del experto, situara su origen en Constantinopla. En efecto, una de las imágenes, la que se conoce por el nombre de su anterior propietario, Kahn, se admite hoy, en general, como obra de un pintor griego. Sin embargo, esta atribución sólo resulta sostenible si se atiende a la técnica y la cultura pictórica, no así a los motivos como el elaborado trono y el adorno de hojas de los nimbos. Menos aún se ajusta la atribución al tamaño y el tema de la tabla rectangular. La Virgen en majestad de cuerpo entero era prácticamente desconocida en la pintura de iconos, pero gozaba de predicamento entre las hermandades toscanas (véase cap. 18.2). El adorno de los nimbos, realizado con una técnica de rayado que precede en el tiempo a la del punzón o troquel, en el siglo XIII sólo se ha podido documentar en la Toscana.

Las conclusiones que permite este hallazgo son obvias, pero durante mucho tiempo la investigación, en la que italianistas y bizantinistas se disputaban la obra, no fue capaz de sacarlas. El pintor de la *Madonna Kahn* fue un artista itinerante que había aprendido en un taller oriental de iconos y ahora realizaba un encargo toscano. La idea de la obra fue del cliente, pero el pintor la ejecutó con su técnica de icono. Parece que le resultó difícil la unión espacial entre trono y figura, y sólo con mucho esfuerzo logró coordinar el motivo de la imagen con la superficie. Pero en la figura misma se deja ver la maestría de la auténtica *peinture* con tanta mayor fuerza. El rayado en oro tiene una riqueza de modulaciones que se echa en falta en las obras italianas, y dota a la tela de un efecto que sobrepasa toda descripción segura de corporalidad. La graduación cromática de los colores rotos o transparentes, ocre, rojo, púrpúreo y azul claro, revelan la seguridad de una mano bien entrenada. La cumbre de la libertad pictórica se alcanza en la carnación de la Virgen, modelada en su totalidad con luz y color. La única línea tolerada es la del contorno externo del rostro. Las formas individuales resultan inestables, pero muy sugestivas en la profundización de la expresión espiritual. Las

sombras con que se dota a la figura de una melancolía ensoñadora, se logran con muy pocos matices, pero muy seguros.

De este arte quizá puede criticarse un refinamiento excesivo. De hecho, como confirma un icono de la Virgen del monasterio Chilandar en el monte Athos<sup>80</sup>, similar desde el punto de vista artístico, quizá se concentró demasiado en los temas recurrentes de los iconos. Sin embargo, para artistas como Duccio, este perfeccionamiento pictórico constituyó una experiencia decisiva, no sólo por la técnica pictórica, sino también por la riqueza poética que la pintura de iconos oriental había adquirido mucho antes de 1200 por influencia de la retórica (véase cap. 13). Fueron los «nuevos iconos» orientales los que dejaron huella más profunda en Italia. Su génesis se inscribía en el contexto de una discusión estético-filosófica que en Occidente no se desarrolló hasta el Renacimiento.

Dadas estas circunstancias, se plantea la cuestión de la recepción que tuvo en Italia el artista itinerante. Existen imágenes que se sitúan directamente bajo la influencia de una obra como la *Madonna Kahn*. Entre ellas se encuentra una tabla que con toda seguridad se debe a la mano de un pintor toscano. Esta obra llamó la atención de un coleccionista ruso y a él se debe que finalmente fuera a parar al Museo Pushkin de Moscú<sup>81</sup>. Sigue con tanta fidelidad un modelo del mismo tipo que la *Madonna Kahn*, que incluso repite la misma ambivalencia entre estilo y motivo, entre estilo oriental y tema occidental.

Sin embargo, la recepción más importante tuvo lugar en Siena, donde desencadenó interpretaciones que van mucho más allá de la mera imitación. El artista griego, por su parte, se acercó a las ideas sienesas, que alcanzaron su cenit en la *Madonna Rucellai* de Duccio (fig. 240). Sólo en muy raras ocasiones ha alcanzado un nivel tan alto el intercambio artístico entre Oriente y Occidente. En este caso, los artistas sieneses recibieron más de lo que dieron. Por suerte, disponemos de obras de dos pintores de distintas edades que nos permiten juzgar mejor la versión artística del joven Duccio.

Una de las obras a las que nos referimos fue en su día un tríptico encargado por una hermandad franciscana (llamado más tarde de San Bernardino) (fig. 238)<sup>82</sup>. La fecha falsa de 1262<sup>83</sup> sigue impidiendo que podamos emitir un juicio seguro sobre el pintor, que supera a Guido en la descripción del cuerpo y también maneja el color con mas libertad (lám. IX), como puede observarse en el niño, que en la exageración del cuerpo delecta el modelo griego, pero apenas logra separarse de la superficie. La traducción a un arte poco diestro en el modelado del color se convierte en el rostro de la Virgen en un verdadero acto de fuerza, en el que el pintor se afana con cada forma interna. Sin embargo, en las sombras aisladas y en el afinamiento lineal de boca y ojos, el resultado es tan diferente, que sólo al analizar cada detalle comprende uno la fidelidad con la que el pintor intentaba reproducir el original. En lugar de «naturaleza», lo que se muestra es una máscara, y con ello queda completamente fuera de juego la carga afectiva del modelo.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 11 con nota 14, il. 10.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 17 con nota 33, il. 16.

<sup>82</sup> Cap. 18, nota 40.

<sup>83</sup> J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton, 1964, pp. 61 s., núm. V.

<sup>79</sup> H. Belting, «The «Byzantine Madonnas»: New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio», cit., pp. 7 ss, con il. en color 1.

Duccio no emprendió el camino de la imitación, sino que prefirió la recreación libre y la interpretación (fig. 224). Para ello, de un solo golpe introdujo muchas variaciones, que nosotros debemos analizar por separado para comprenderlas mejor. Duccio reformó la pintura para superar la máscara y conquistar para este arte un lugar propio junto a la escultura. En los contornos fluidos busca la unidad orgánica del cuerpo (como se observa en la línea ininterrumpida del cuello), en el giro espacial supera la limitación de la figura a la pintura plana. Las luces y las sombras modelan las formas sin obedecer a una única fuente de luz: siempre es la parte más apartada la que se baña en sombras. La crítica a la pintura de iconos se expresa en la elección de una superficie corporal firme de una suavidad ebúrnea, que no puede disociarse de la iluminación. Esto se lleva al extremo en las manos. Las telas se diferencian en pesadas y ligeras, tupidas y delgadas. El rayado en oro bizantino pronto desaparecerá por completo: en el Gótico era mejor aprender la melodía de las orlas.

Sin embargo, la reforma estilística no se conformó sólo con mejorar el estilo pictórico, sino que se puso al servicio de la viveza de la imagen y, por tanto, de las aspiraciones del icono a despertar la impresión de vida. Duccio se especializó en una expresión que privilegia el término medio y mantiene en equilibrio sombras y calor, dolor e intimidad. Por eso también logró un equilibrio entre cercanía y distancia para el observador devoto, que ambas cosas. En una de las expresiones que es capaz de pintar, se reúnen tantos sentimientos que permanece abierta a muchas interpretaciones. Los medios con los que lo logra no requieren una larga explicación. Radican en la armonía de todas las formas entre sí y en el movimiento en el que el observador la percibe. En la inclinación de la cabeza, el movimiento se aplica al niño; en la mirada, al observador. La forma es elegida como en la poesía se elige un ritmo.

En esta argumentación, resulta indiferente que Duccio contemplase o no la *Madonna Kahn*. En su época, llegaron a Siena otros iconos procedentes de Oriente, como demuestra la Virgen de las Carmelitas (lám. VI; véase cap. 16.3). El encuentro con un pintor de iconos desencadenó unos impulsos que también movieron al autor de la *Madonna de San Bernardino*. Duccio no estudió la pintura de iconos para superarla, sino para perfeccionar la esencia del icono en el sentido de una imagen devocional. El modo en que entendió el icono fue el de la siguiente generación, como se advierte en las Vírgenes repintadas de Coppo y Guido, adaptadas a posteriori a la fisonomía moderna de la imagen que hizo Duccio para la catedral (fig. 246; véase cap. 18.2).

Una generación que había desarrollado una relación con la poesía en la esfera privada, estaba preparada para encontrar en la pintura de Duccio la intensidad de sentimientos y la elegancia de formas que apreciaban en el *dolce stil nuovo*. En la poesía en lengua vernácula, la cercanía emocional a los protagonistas de la fe era también un medio para la participación de los seglares en la vida religiosa. La equivalencia entre poesía y pintura, sin embargo, no se puede concretar. La agitación emocional amplía la descripción de la naturaleza humana. En la madre y el niño o en el sufrimiento del Crucificado, el icono encontró motivo para un modelado inagotable de las emociones. La elegancia de la pintura como medio se alcanza en el refinamiento de los valores cromáticos: los acentos rojo y rosa en medio del manto oscuro adquieren una sonoridad propia.

Quizá sorprenda que este capítulo concluya con observaciones en torno a la recepción artística de la pintura de iconos oriental. Cabría pensar que este argumento se sale del marco de una investigación en la que las cuestiones artísticas no constituyen su objeto principal.

La veneración de imágenes no se consumó siguiendo la senda del «arte», pero el intercambio artístico con la pintura griega de iconos es el rasgo característico de una breve fase de la producción italiana de imágenes y, por tanto, un factor histórico. Si lo resumimos en una fórmula, este intercambio no fue posible antes de Duccio, y tras él ya no fue necesario. El intercambio no sólo resultó beneficioso para el estilo y la técnica de los pintores sieneses, sino que modificó de manera general las aspiraciones de la imagen religiosa. No se trataba de elevar el icono italiano a los «altos niveles del arte» —con ello se hubiera faltado a su esencia en lugar de reforzarla—. Y, sin embargo, no es posible pensar la retórica de la imagen, a la que se acostumbraron por aquella época, sin una concepción artística del sujeto.

La interpretación creativa que hace Duccio de los iconos orientales se sitúa, pues, en un amplio contexto en el que el acontecimiento principal es la producción de imágenes sobre tabla en Occidente. Uno de los rasgos principales del siglo XIII italiano es que la historia de la *imagen* y la historia del *arte* casi conforman una unidad. La pintura conquista nuevos terrenos en el proceso de ampliación de sus tareas iconográficas. Las funciones culturales y sociales de las imágenes, que por lo común hemos diferenciado cuidadosamente de la historia de sus formas, constituyen en este caso los factores responsables, por así decirlo, de la configuración de las tablas y de las formas en las imágenes. La configuración externa de las imágenes sobre tabla nunca antes había sido tan variada como en este siglo de su historia occidental. Paralelamente, la vinculación interna de las formas a un lenguaje de signos fijos de validez general tampoco había sido nunca tan estrecha como en el mismo intervalo temporal.

## LAS MADONNAS DE SIENA. LA IMAGEN EN LA VIDA DE LA CIUDAD Y EN EL ALTAR

En Italia, ya en el primer siglo de su naturalización los iconos cambian tanto su composición que abandonan el suelo que compartían con los iconos orientales y, por tanto, apenas se ajustan ya a la denominación de «iconos» (véase cap. 17.1). En el proceso de transformación se refleja un nuevo uso de la imagen que rápidamente asume muchas funciones, aunque ninguna de manera definitiva. Junto a un culto local y limitado de imágenes milagrosas que no obedece a ninguna regla general, se desarrollan unas prácticas comunes con imágenes para las que se buscan formas reglamentadas, incluido el lugar en el que se producía el encuentro con la imagen. El altar, como foco de la oración y de la liturgia, pareció el más apropiado. La imagen de altar era desconocida en Oriente. Occidente tuvo que recorrer un largo camino antes de que se consolidara la configuración definitiva en la forma de un friso de iconos compuesto por varias partes.

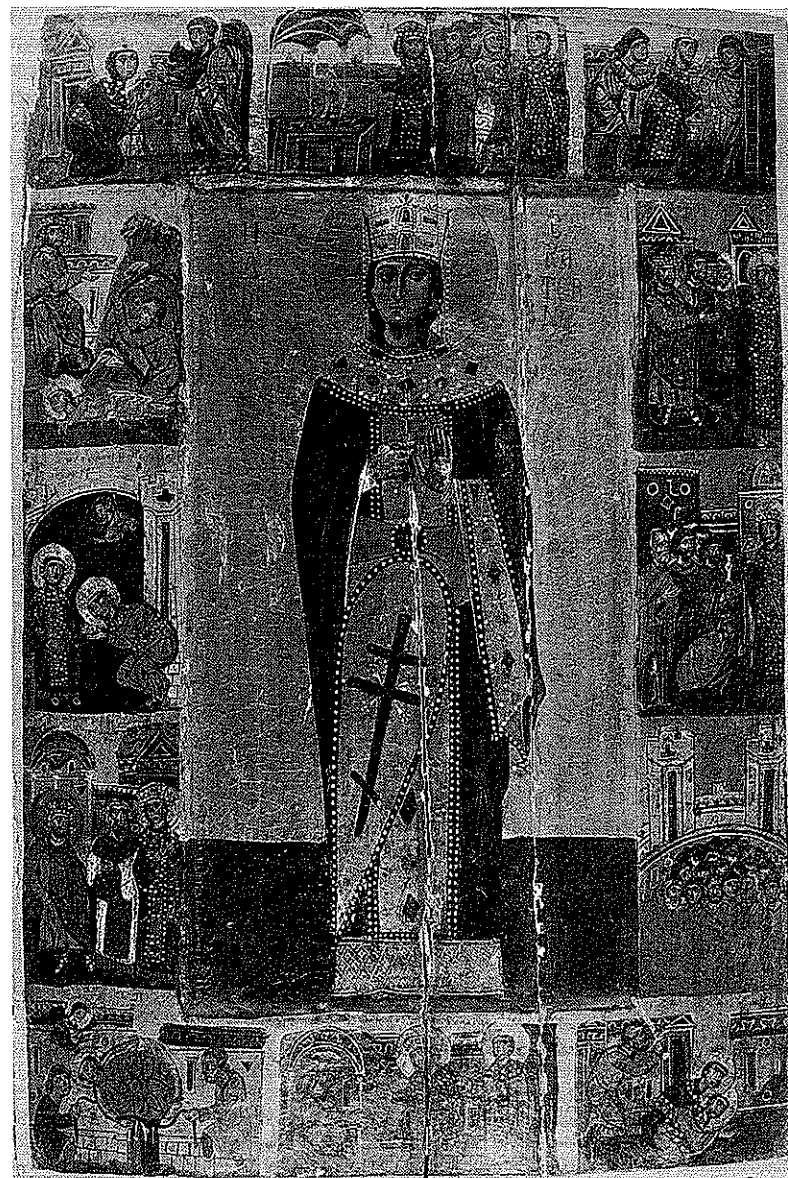
El origen del retablo ha fascinado de tal modo a los investigadores, que han incluido en el cualquier cosa que en un momento u otro hiciera su aparición en el altar, aunque sólo se colocara en él de forma ocasional. Nosotros vamos a seguir otro camino. Las imágenes oficiales de las órdenes mendicantes no se instalaron de manera fija en el altar mayor, como tampoco las gigantescas tablas de la Virgen encargadas por las hermandades. Es obvio con sólo mirarlas. Hasta que no apareció el *dossale* (fig. 3), cuyo formato se ajusta al ancho de la mesa de altar, no comenzó a desarrollarse la imagen de altar propiamente dicha. Antes de que arrancara este proceso, en el altar mayor de una iglesia podían contemplarse dos tipos de imágenes, expuestas en ambos casos sólo con motivo de determinadas fiestas. La tabla pintada que se colocaba delante de la mesa (*antependium*) tenía su origen en las artes suntuarias y era, en realidad, un revestimiento del ara<sup>1</sup>; cuando el altar estaba consagrado a un santo, el *antependium* lo mostraba en el centro de su biografía (fig. 227). Naturalmente se trataba de una instalación para

<sup>1</sup> H. Hager, *op. cit.*, pp. 59 ss., ils. 65-75, 122-127.





226. Pisa, Museo Nazionale. Imagen oficial de santa Catalina de la iglesia de los dominicos, siglo XIII.



227. Monasterio de Santa Catalina del Sinaf. Icono de santa Catalina, siglo XIII.

una fiesta que, tras la fiesta, volvía a desaparecer. El *tabernáculo mariano*, receptáculo de una estatua, era igualmente visible sólo en determinadas fiestas, después de las cuales volvía a quedar oculto tras las puertas pintadas (fig. 233). La antigua figura de culto románica, la *Majestas* de la Virgen o de un santo, estaba marcada por el ritmo temporal de las ceremonias litúrgicas en que se descubrían imágenes (véase cap. 18.2).

### 18.1 Las imágenes oficiales de los órdenes mendicantes en Pisa

Las imágenes de altar de los órdenes mendicantes no establecieron ninguna conexión permanente con el altar, al contrario que las antiguas imágenes-relicarios. Todo indica que solamente sólo se exponían durante la fiesta del patrono de la orden o de la iglesia<sup>2</sup>. Por este motivo, no deben seguir contándose entre las imágenes permanentes del altar, sino que hay que diferenciarlas de éstas en tanto que imágenes oficiales móviles. Puesto que están dedicadas de manera exclusiva a un único santo, su ubicación en el altar mayor no era apropiada en las fiestas marianas o del Señor.

La diferencia entre una imagen oficial y una imagen de altar se pone de manifiesto enseguida cuando se observan con atención ambos géneros en el ejemplar de la iglesia de los dominicos en Pisa (fig. 226). La imagen oficial de santa Catalina, a quien se dedicó la iglesia hacia 1255, fue sustituida en el mismo lugar en 1319 por la imagen de altar «fija» de Simone Martini, en la que Catalina cede el lugar central a la Virgen con el niño (fig. 244). La santa pasa a ocupar un lugar más en el coro de santos que constituyen el programa de culto anual de la orden, para lo que se eligió la tipología de un friso de iconos compuesto por distintos cuerpos<sup>3</sup>.

La imagen oficial de santa Catalina resulta especialmente apropiada para introducirnos en el nuevo género, ya que, como se puede documentar, recurre al mismo esquema iconográfico de un icono oriental de esta misma santa. Una tabla un poco más antigua del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (fig. 227), centro de veneración de la mencionada santa, nos da una buena idea de la versión del icono oriental que conoció el pintor pisano<sup>4</sup>. Se inscribe en la no muy usual variante del icono biográfico, que enmarca la figura de cuerpo entero —igualmente inusual— del santo con escenas de

<sup>2</sup> Testimonios en: Krüger (como en cap. 17, nota 16). Radican, entre otras cosas, en la historia de las advocaciones de las grandes iglesias monásticas, que se hallaban mezcladas, y en la configuración de las fiestas de las órdenes, así como en la unión de las escenas con las lecturas de la *Vita* en las fiestas. Las imágenes de los altares mayores de los franciscanos estaban constituidas por varias partes y no se limitaban al fundador de la orden. Cfr. también V. Facchinetti, *Iconografia Francescana*, Milán, 1924; D. Blume, *Wandalerei als Ordenspropaganda*, Worms, 1983, pp. 9 ss.; L. Bellosi, «La Barba di S. Francesco», *Prospettiva* 22 (1980), pp. 11 ss. Los estudios más importantes realizados hasta ahora: B. Bughetti, en *Archivum Franciscanum Historicum* 19 (1926), pp. 636 ss.; J. R. H. Moorman, en *Bulletin J. Rylands Library* 27 (1943), pp. 340 ss.

<sup>3</sup> Sobre Simone Martini, véase cap. 17, nota 18. Sobre la tabla de santa Catalina: E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 399; E. Carli, *op. cit.*, pls. 77-81; H. Hager, *op. cit.*, pp. 95 ss.; J. H. Stubblebine, «Byzantine Influences in 13th Century Italian Panel Paintings», cit., p. 92; E. Carli (como en cap. 17, nota 18), p. 41, núm. 31, lám. VI; K. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», cit., pp. 154 s.

<sup>4</sup> Cap. 12, nota 112.

su vida (véase cap. 12.5). Algunos datos parecen indicar que el pintor pisano siguió realmente el modelo de un icono de santa Catalina. Los gestos y la pequeña cruz de la mano son citas, lo mismo que la forma helenizada del nombre «ECATERINA» en la inscripción. Lo que no se ha mantenido, por cierto, es el ornato regio oriental de la princesa alejandrina, sustituido por un manto azul verdoso y una corona de forma distinta. El monasterio de Santa Catalina del Sinaí era entonces uno de los lugares de peregrinación predilectos para los peregrinos occidentales (véase cap. 16.3). Por eso, las escenas biográficas circundantes concluyen en la obra pisana, no así en el icono oriental, con el traslado milagroso de las reliquias de la santa al monte Sinaí.

En la unión de retrato y leyenda, el icono oriental también responde a un uso festivo, pues solamente en las fiestas se procedía a la lectura de las leyendas que mostraban al santo en el espejo de sus virtudes y narraban sus milagros. Imagen y lectura u homilía, así pues, también mantenían un estrecho vínculo (véase cap. 12.5). Las escenas, reducidas a un pequeño número de elementos simbólicos, sólo eran comprensibles con ayuda de los textos. El orden que presentan en la imagen obedece a la lectura litúrgica de la *Vita*, que a veces se dividía en fragmentos parciales. La figura del centro se ofrecía a la veneración y activaba la imaginación al describir la fisonomía del santo. Las escenas, por otro lado, completaban el retrato físico con el retrato ético de una ejemplar y con la aprobación celestial en forma de milagros.

La situación aquí descrita se repite con matices propios en las prácticas de culto occidentales. En Pisa, en 1221, los dominicos tomaron bajo su responsabilidad la pequeña iglesia de san Antonio, padre del monacato, cuya segunda advocación de Santa Catalina era muy adecuada como guía de los estudios teológicos y de la elocuencia. Desde 1230 aproximadamente, los dominicos promovieron la construcción de un nuevo edificio más grande, que en 1252 fue dedicado en exclusiva a santa Catalina. Su imagen oficial constituía el centro de lecturas y homilias episcopales. De esta manera, en las fiestas la población fue «cayendo» en los brazos de la nueva orden, al tiempo que, animada por importantes bulas, realizaba donaciones<sup>5</sup>. Las escenas de la tabla también están al servicio de la autorrepresentación de la orden. Frente a los cuatro episodios del martirio y los milagros, se sitúan otros cuatro en los que la santa discute sobre la fe y es iluminada en la cárcel por el Espíritu Santo. Más tarde, cuando ya había perdido su función, la obra recibiría nuevos honores en las dominicas de San Silvestro, donde santa Catalina había compartido la advocación desde el siglo XIII, como demuestra un antiguo *dossale* de esta iglesia (fig. 3)<sup>6</sup>.

La imagen de culto occidental también se utilizaba para la conmemoración litúrgica de los santos, aunque se diferencia del icono oriental en rasgos fundamentales que

<sup>5</sup> J. B. Supino, *Arte Pisana*, Florencia, 1904, pp. 105 ss.; A. Bellini-Pietri, *Guida di Pisa*, Pisa, 1913, pp. 229 ss.; G. Corallini, *La chiesa di S. Caterina in Pisa...*, Pisa, s. f. Sobre las homilias y los estudios: C. Fedeli, en *Memorie Domenicane* 39 (1922), pp. 28 ss.; J. Taurisani, *ibidem* 44 (1927), pp. 178 ss. Agradezco algunas de las referencias a K. Krüger.

<sup>6</sup> La tabla sólo está documentada en San Silvestro por A. da Morrone en 1792; sobre San Silvestro: Bellini-Pietri (como en nota 5), pp. 246 s. Quizá se refiera a ella también una noticia de Vasari sobre una obra de Margaritone que se encontraba en Santa Catalina (*Vite I*, 365).

remiten a modelos adicionales. La tabla pisana es casi la mitad de grande (115 x 107 cm) y su mayor anchura pone de manifiesto que no se colgaba, sino que se disponía sobre un altar. Así pues, el día de su fiesta la santa también estaba sobre el altar mayor. Las escenas ya no transcurren a su alrededor, sino que se articulan en dos calles, como si se tratara de las dos alas de un tríptico. La figura de santa Catalina presenta engastes de cristal en forma de cabujones, como los que tenían las figuras talladas de la Virgen de la época.

El remate triangular a modo de frontón, la base ancha y la estructura tripartita con las escenas dispuestas en dos calles, apuntan a un segundo modelo que, felizmente, se ha conservado en el mismo lugar. La imagen oficial de san Francisco para la iglesia de la otra orden mendicante (163 x 129 cm) presenta todas las características que buscábamos (fig. 228). Quizá fue incluso la obra que animó a los dominicos a reaccionar encargando su correspondiente imagen oficial, pues la franciscana sólo puede ser un poco más antigua: dos de las seis escenas de milagros proceden del libro de Tomás de Celano, que no se terminó hasta 1252<sup>7</sup>. El esquema ya se había desarrollado completamente en los años treinta en los ejemplares de Pescia y San Miniato.<sup>8</sup> La tabla de Pisa representa precisamente esta primera versión de la imagen oficial franciscana, que fue desarrollada en las custodias de la orden en Lucca y Pisa, y presentaba rasgos de una producción en serie con el mismo formato y escasas variaciones.

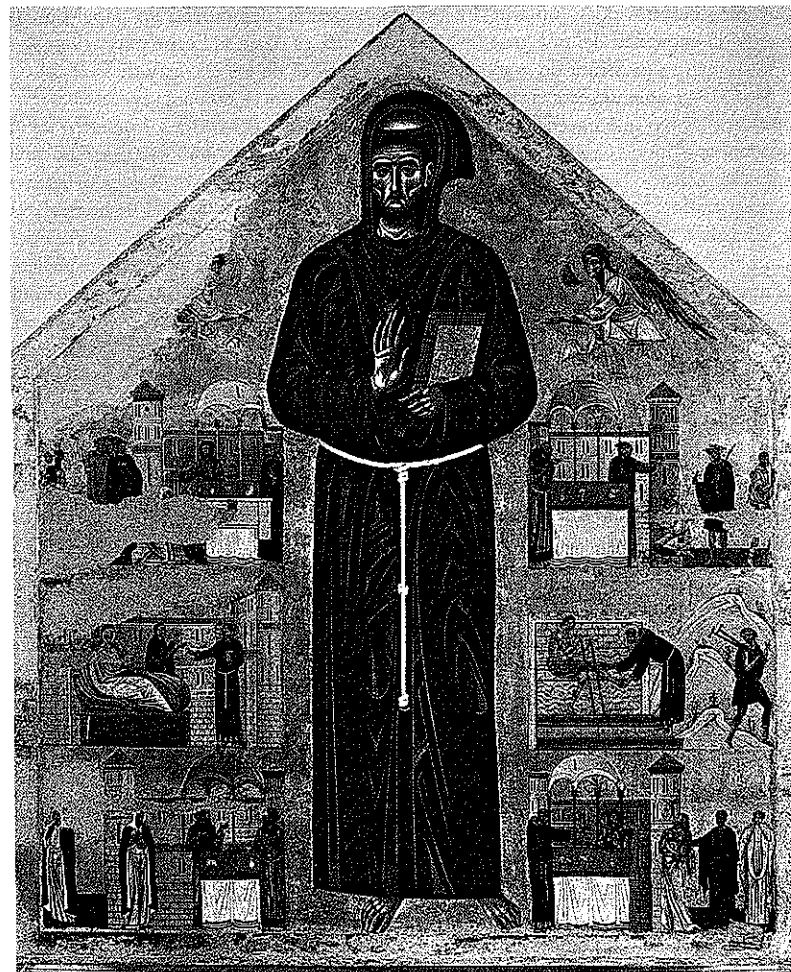
La imagen oficial de los franciscanos constituyó la primera norma surgida en Italia para una imagen de culto, y poco después de la canonización de san Francisco (1228) ya se había consolidado su configuración. Al contrario que santa Catalina de Alejandría, a quien encontramos en iconos orientales desde mucho tiempo atrás, san Francisco no sólo era un contemporáneo, sino también un nuevo tipo de santo al que ya no se ajustaba la iconografía establecida. En esta ocasión no sólo se trataba de desarrollar una imagen de culto apropiada, sino también de describir al santo tal como su orden quería que se le viese.

El contemporáneo se presenta con el ropaje que era seña de identidad de la pobreza de la orden. El hábito basto y el cordón atado alrededor de la cintura se presentaban en marcada oposición al hábito de la antigua orden. Como fundador, ofrecía así un modelo de su orden y, por tanto, no sólo se presentaba a sí mismo, sino también el tipo ideal de una comunidad religiosa. Por este motivo también lleva el Evangelio, según el cual querían vivir: en este asunto estaba en juego tanto el controvertido derecho a la predicación de los monjes legos, como la igualmente controvertida vida de pobreza evangélica.

El valor probatorio de la imagen pisana alude, en primera instancia, a la santidad de Francisco, cuya legitimación estaba sometida a una fuerte presión. El revolucionario monje mendicante, que desafió a las instituciones eclesíásticas, fue canonizado sólo

<sup>7</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 408; H. Hager, *op. cit.*, il. 131; E. Carli, *op. cit.*, ils. 45-51.

<sup>8</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 402; H. Hager, *op. cit.*, pp. 94 ss., ils. 128, 130. La fecha de 1228 en la estampa de Boverio no es verosímil para la tabla de San Miniato. La tabla de Bonaventura Berlinghiero en Pescia está fechada en 1235.



228. Pisa, San Francesco. Imagen oficial de san Francisco, siglo XIII.

dos años después de su muerte. En esta canonización desempeñó un papel fundamental la «novedad del milagro» (*novitas miraculi*), es decir, la hecho excepcional de que su cuerpo mostrara de manera visible las heridas de los clavos y de la lanza de Cristo<sup>9</sup>. Lógicamente, esta circunstancia, que hasta entonces no había sucedido a ningún santo, tuvo que hacer frente a la incredulidad, pues convertía a Francisco en la imagen viviente de Cristo crucificado, algo que a ojos de sus enemigos desembocaba en blasfemia. Son precisamente estas huellas de las heridas de Cristo (*stigmata*) las que propaga la imagen, caracterizando al santo con ellas. Así pues, la imagen mostraba a la vista de todos lo que sólo habían podido ver algunos testigos oculares en vida del santo, promoviendo lealtad e incluso una especie de profesión de fe. Por este motivo, también la imagen fue objeto de encendidas disputas, y pronto hubo intervenciones que eliminaban los estigmas, los cuales en ocasiones comenzaban a sangrar<sup>10</sup>.

El carácter de proclama completa la función de la imagen: ofrecer un documento auténtico del aspecto de la persona objeto de culto. Todos los cultos generan seguidores y les ofrecen la oportunidad de comportarse ante la imagen, algo especialmente válido en una época en la que la orden ampliaba sus iglesias y buscaba seguidores. Puesto que no se disponía de ninguna reliquia del santo fuera de su sepulcro en Asís, el arquetipo de su «retrato» se vio enfrentado a una doble presión. Por un lado, representaba a un contemporáneo que muchos habían visto con sus propios ojos, pero, por otro, también estaba obligado con el ideal del «hombre nuevo» que, de manera concreta e insospechada, se había convertido en viva imagen de Cristo.

La exigencia de «semejanza» depositada en todos los iconos tenía en este caso dos objetivos distintos, aunque se refirieran a una misma y única persona. El monje ascético con tonsura y rostro famélico (fig. 230) se corresponde con el cliché corriente de las leyendas de santos, como demostró Gerhard B. Ladner en las «vidas» de san Francisco<sup>11</sup>. Quizá la barba, en aquel entonces muy discutida, también se inscriba en esa caracterización que, en definitiva, o bien se refería a un *tipo* de santo, o bien convirtió a Francisco en un tipo. La otra semejanza, que daba a la imagen de san Francisco su verdadera dimensión, era la semejanza con Cristo, que concitó todos los ánimos y planteó nuevos problemas referentes a la representación apropiada. La mejor manera de expresar esta semejanza consistía en mostrar las *llagas* de Cristo que habían convertido al santo en la imagen viviente del Crucificado. Los *estigmas* eran, además, milagrosos y su culto fue fomentado con las reliquias por contacto de los vendajes ensangrentados<sup>12</sup>; formaban, pues, parte de una prueba indiciaria que exigía la imagen de la figura completa.



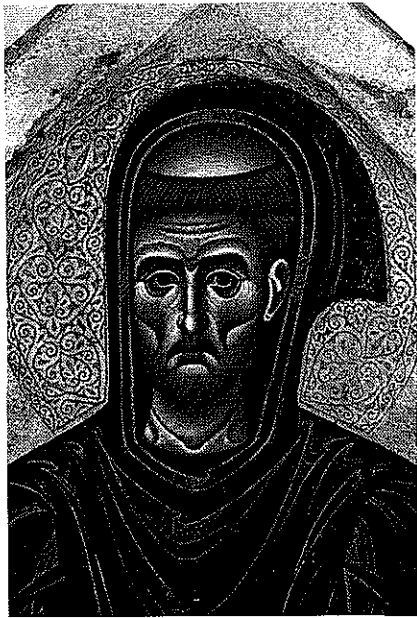
229. Perugia, Museo Nazionale. Tríptico de la orden franciscana, siglo XIII.

<sup>9</sup> Así consta en una circular de Elías de Cortona de 1226: *Analecta Franciscana* 10 (1941), p. 526.

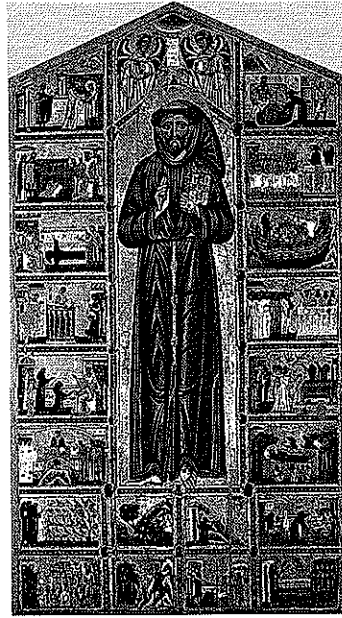
<sup>10</sup> O. von Rieden, en *Collectanea Franciscana* 33 (1963), pp. 210 ss. En 1237, Gregorio IX condenó al obispo de Olomouc por su oposición a la representación de los estigmas. Sobre los estigmas sangrantes, véase la cita en J. Gardner, «The Narrative Altarpieces», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1982), p. 222.

<sup>11</sup> G. B. Ladner, «Das älteste Bild des hl. Franziskus von Assisi», en *Festschrift P. E. Schramm*, Wiesbaden, 1964, pp. 449 ss., especialmente nota 35. Cfr. J. R. H. Moorman, *The Sources of the Life of S. Francis of Assisi*, Londres, 1966.

<sup>12</sup> M. M. Gauthier, *Les routes de la foi*, Friburgo, 1983, pp. 183 ss., núm. 82 [sobre los relicarios del Louvre y del Museo de Cluny en París].



230. Pisa, San Francesco. Imagen oficial de san Francisco, detalle de la fig. 228.



231. Florencia, Santa Croce. Imagen oficial de san Francisco, siglo XIII.



232. Florencia, Santa Croce. Imagen oficial de san Francisco, detalle de la fig. 231.

Sin embargo, la imagen no sólo caracterizaba al santo, sino que también demostraba su santidad. El hombre de Asís requería para su legitimación material más que otros santos, y por eso obró tras su muerte los milagros que siempre hacen más fácil la aprobación celestial. Estos milagros fueron descritos en testimonios que, como anejos a las vidas, se convirtieron en un género literario propio. En la tabla pisana, dichos testimonios constituyen el asunto de las seis escenas. Este dato es importantísimo, pues significa que toda la imagen pone su acento en la ilustración del *taumaturgo*. El interés en el estilo de vida angelical del santo no se desarrollaría hasta más tarde, y esta obra temprana pone todo su énfasis en la propaganda de la santidad demostrada. La biografía, ciertamente, se halla implícita en la figura del santo, pero no se narra en sí.

En nuestro análisis nos falta aún prestar atención a la composición misma de la figura, ya que ésta ofrece asociaciones con otras imágenes de culto que el observador contemporáneo conocía. Puesto que se estaba introduciendo por primera vez la imagen oficial franciscana, había que establecer con claridad a qué se *ajustaba* y de qué debía *diferenciarse*. Al igual que el santo adquiría un lugar fijo en la vida de la Iglesia, también su imagen debía ocupar un lugar entre las imágenes religiosas. En los altares, la imagen de un santo, en las órdenes antiguas, era la que adornaba la parte inferior de la mesa, de la que ya hemos hablado con anterioridad<sup>13</sup>. Ocupaba toda su anchura y, si podemos fiarnos de los ejemplos del siglo XIII, mostraba al santo en majestad rodeado por escenas de su vida. También san Francisco fue representado en dos ocasiones en este lugar, aunque de pie; al parecer, en Asís delante del altar de la iglesia inferior<sup>14</sup>. Estas excepciones nos ayudan a entender mejor la particularidad de la verdadera imagen oficial: se situaba *sobre* el altar y tenía un remate triangular a modo de frontón que permitía al sobresalir por encima de las escenas acompañantes.

Se han dado distintas respuestas para explicar cómo se llegó a esta configuración. Una de las últimas, la de Klaus Krüger, parece la más acertada<sup>15</sup>. Krüger ha llamado la atención sobre la composición de una imagen de culto muy apreciada que ocupaba la misma posición tras el altar y también remataba en un frontón. Se trata del tabernáculo mariano que, tras sus puertas pintadas, encerraba una escultura de la Virgen entronizada con el Niño, como *Maestà* (fig. 233). La configuración de este tabernáculo también se trasladó a las imágenes de santos<sup>16</sup>. La misma imagen oficial franciscana apunta hacia su predecesora cuando cita a los dos ángeles que, en el modelo, rinden homenaje a la figura principal. Las imágenes pintadas de la Virgen en majestad, herederas del tabernáculo mariano<sup>17</sup>, tomaron prestado el motivo de él.

<sup>13</sup> Véase nota 1.

<sup>14</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 93, il. 129.

<sup>15</sup> Cfr. cap. 17, nota 16.

<sup>16</sup> Así, por ejemplo, en San Zenone de Verona: A. Da Lisca, *La Basilica di S. Zenone in Verona*, Verona, 1956, pp. 91 s. [aunque aquí el relicario no está documentado].

<sup>17</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 1-8, 10-12, 16-25, 27-35, etc., 175-197, 207-234. El motivo también fue recogido en antependios: *ibidem*, núms. 360, 365-366, 377-378. Cfr. también H. Hager, *op. cit.*, ils. 144-146, 150, 176-177, 181-186, 195-202.



La imagen de san Francisco renuncia a la tridimensionalidad de la escultura, que en el siglo XII había sido convertida en tabú por las órdenes rigoristas,<sup>18</sup> y, en su lugar, elige como medio el icono de fondo dorado. La decisión por una sola tabla tuvo como consecuencia la extensión del frontón y la renuncia a las alas. Esta circunstancia, por su parte, dio origen a nuevos problemas, que siempre dejan entrever la huella de una forma prestada. La imagen de altar estacionaria requería una conexión permanente con la mesa de altar. La imagen oficial, por el contrario, sólo se exponía con carácter provisional y, por tanto, su configuración como tabla era más que suficiente. No era necesario que pudiera cerrarse, pues sólo se mostraba en fiestas como, por cierto, también sucedía con el *antependium*. Esta idea puede comprobarse comparando la imagen oficial con las imágenes pintadas de la Virgen que las órdenes mendicantes tenían en lugar del mencionado tabernáculo mariano: seguían provistas de alas que podían cerrarse, porque estas imágenes sí estaban expuestas de manera permanente, aunque no siempre debían estar visibles (fig. 229; véase p. 520).

La imagen oficial franciscana permite que nos hagamos una idea de la génesis de un icono occidental. Se ha renunciado a la forma del icono oriental para colgar porque su nueva ubicación sobre el altar ya no tiene nada que ver con el iconostasio. El nuevo esquema cosechó tanto éxito que lo adoptaron también los franciscanos en la iglesia que poseían en la Constantinopla ocupada, donde pintaron el ápside de la capilla franciscana con el esquema tripartito de la imagen occidental sobre tabla, aunque en absoluto se ajustaba al soporte<sup>19</sup>. Tras la reconquista de la ciudad (1261), los griegos cerraron la capilla y pintaron con santos propios el muro que sirvió de cierre.

En las iglesias de la orden franciscana, la imagen oficial se inscribía en otro contexto más amplio. El día de su fiesta, san Francisco aparecía sobre el altar como imagen del Crucificado, que estaba a la vista en la cruz pintada sobre tabla situada en el ingreso al presbiterio (fig. 241). Estas dos imágenes inauguraron un diálogo de enorme importancia para la orden, que sitúa fuera de toda duda su papel protagonista en la invención de imágenes. Los dominicos, por el contrario, tenían poco que ofrecer frente al Francisco estigmatizado y no prescribieron el culto general de la imagen de su fundador hasta pasada la primera mitad del siglo, a saber, vinculado a la fiesta de su conmemoración<sup>20</sup>. En Pisa, eligieron por entonces la advocación de Santa Catalina para ofrecer a la población una imagen oficial atractiva.

Los franciscanos establecieron una norma iconográfica a la que se unieron otras órdenes, pero ellos mismos cambiaban la norma siempre que lo exigía la interpretación de san Francisco. En S. Croce, en Florencia, aunque se mantuvo el mismo esquema<sup>21</sup>,

<sup>18</sup> Cfr. cap. 14.4 con nota 36.

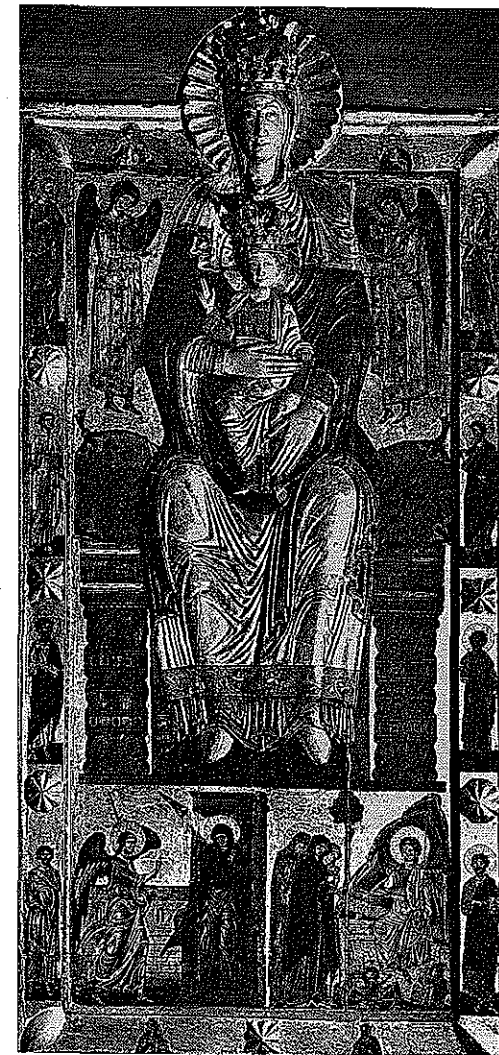
<sup>19</sup> L. Striker, «Crusader Paintings in Constantinople», en H. Belting (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)*, cit., pp. 117 ss.; Blume (como en nota 2), pp. 18 ss., 158 s.

<sup>20</sup> *Acta Capitulum Provinciale Provinciae Romanae*, Roma, 1941, p. 7 [con requerimiento para introducir la fiesta y la imagen del fundador de la orden], así como *Acta Capitulum Generale Ordinis Praedicatorum*, t. I, Roma, 1898, pp. 70, 81 [capítulos de 1254 y 1256].

<sup>21</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 405 [234 x 127 cm]; H. Hager, *op. cit.*, pp. 94 s., il. 133; Blume (como en nota 2); pp. 13 ss.; C. L. Ragghianti, *Pittura del Duecento a Firenze*, Florencia, 1955,



233. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Figura de la Virgen de Borgo San Sepolcro, 1199.



234. Florencia, Santa Maria Maggiore. Coppo di Marcovaldo, tabla de la Virgen, siglo XIII.





235. Siena, Santa Maria dei Servi. Coppo di Marcovaldo, tabla de la Virgen, 1261.



236. Colección Chigi-Saracini. Tabla sienesa de la Virgen, siglo XIII.

se hizo mayor hincapié en la biografía, cuyas escenas rodeaban ahora al santo por los tres lados (fig. 231). La secuencia se corresponde con el orden de lectura en la fiesta del santo, en la que se exponía la tabla en su calidad de imagen oficial<sup>22</sup>. Osada y sorprendente resulta la semejanza del santo con Cristo que se tuvo la valentía de manifestar en ella. Como Cristo, san Francisco hace el gesto de bendecir, y de la mano de Dios situada en la zona del frontón desciende un texto (fig. 232) que le legitima con palabras similares a las pronunciadas por el Padre para legitimar al hijo transfigurado en el monte Tabor: «Escuchad a este que anuncia los *dogmata* de la vida».

## 18.2 Las tablas marianas de las hermandades de Siena y Florencia

Una de las leyendas indestructibles de la historia del arte es la de que las tablas de la Virgen con su sorprendente tamaño, pues casi lo cuadruplicaron en el plazo de veinte años, fueron hechas para un altar mayor. Es cierto que Vasari vio algunas de tales imágenes en dicho lugar, pero esto no fue hasta tres siglos más tarde<sup>23</sup>. En el siglo XIII no hay ningún indicio que permita sostener semejante hipótesis. La única noticia de la que disponemos confirma precisamente lo contrario: la obra con el mayor formato de todas fue encargada a Duccio para la capilla de una hermandad (fig. 240)<sup>24</sup>. Como se verá, el colosal formato respondía a la competencia entre agrupaciones religiosas seculares, frecuentemente subordinadas a los órdenes mendicantes, que por regla general encargaban tablas con representaciones marianas. Muchas de esas agrupaciones tienen su origen en el año crítico de 1261, cuando la agitación religiosa buscó una válvula de escape en el movimiento de los penitentes o flagelantes. Otras, como las hermandades franciscanas o los laudesi, eran más antiguas. Se consagraban al culto especial de María como lo hacía la orden seglar de los servitas o «siervos de María», fundada en Florencia en 1233<sup>25</sup>.

En 1261, «Coppo de Florencia» pintó para los servitas de Siena una obra con la que arranca la historia conocida de las grandes tablas marianas<sup>26</sup> (fig. 235). Quizá la orden poseía en su sede principal, Santa Annunziata de Florencia, una imagen más antigua.

*passim*; E. T. Prehn, *A 13th Century Crucifix in the Uffizi and the Maestro del S. Francesco Bardi*, Edimburgo, 1958; *idem*, *Aspetti della pittura medioevale toscana*, Florencia, 1976, pp. 39 ss.; A. Tartuffi, en *Castelnuovo* (1985), pp. 228 s.

<sup>22</sup> Documentación en Krüger (como en cap. 17, nota 16).

<sup>23</sup> Bibliografía: H. Hager, *op. cit.*, pp. 134 ss., 146 ss.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 21 ss. Vasari menciona tablas de Cimabue en los altares mayores de Ss. Trinità de Florencia y San Francesco de Pisa.

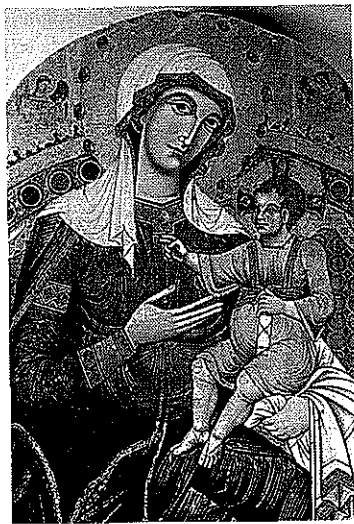
<sup>24</sup> Cap. 17, nota 14.

<sup>25</sup> Documentación en H. Hager, *op. cit.*, pp. 118 ss.; G. G. Meerseman, *Ordo fraternalis*, 3 tomos, Roma, 1977; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 237 s. Los servitas procedían al parecer de los laudesi (*ibidem* con notas 70, 71).

<sup>26</sup> G. Coor-Achenbach, «A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo...», *Art Bulletin* 28 (1946), pp. 234 s.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 137 s.; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962, lám. 62; H. van Os, *op. cit.*, pp. 22 s.; B. Cole, *Sienese Painting*, Nueva York, 1980, pp. 8 s.



237. Siena, catedral. *Madonna del Voto*, 1261.



238. Siena, Pinacoteca Nazionale. *Madonna de san Bernardino*, hacia 1280.

Poco después Coppo pintó para su iglesia en Orvieto, concluida en 1268, otra imagen de la Virgen por encargo de un padre llamado Ristoro de Florencia.<sup>27</sup> Así se confirma un uso de la imagen ya anclado en los estatutos de la orden. La Virgen en majestad de Coppo (225 x 125 cm) alcanzó tal favor en Siena, que sirvió como modelo durante décadas; por eso a veces da la impresión de haber sido el arquetipo de su género.

Sin embargo, esta idea es errónea. Las tablas de la Virgen en majestad no eran extrañas en la época, aunque son claramente más pequeñas y se diferencian de la obra de Coppo en un rasgo esencial, que al mismo tiempo les otorga un aspecto arcaico: la frontalidad estricta de las dos figuras. El nimbo, junto con la cabeza, sobresale por encima del marco superior, de modo similar a como se observa en algunos crucifijos sobre tabla. Esta circunstancia permite que la figura destaque plásticamente de la superficie de la imagen. Por otro lado, fija la figura aún más en el eje central, desde donde se enfrenta *en face* al observador e impide todo movimiento entre la madre y el hijo. Precisamente aquí reside la innovación de la obra de Coppo. El antiguo tipo había sido introducido en Siena y en Florencia mucho antes de que mediara el siglo. Una tabla de la colección Chigi-Saracini (93,5 x 51,5 cm; fig. 236) parece una variación sienesa muy temprana<sup>28</sup>. En Florencia, hacia mediados de siglo tienen su origen algunas *Madonnas*, entre las que se encontraba una que ocupó antaño el altar dedicado a la Virgen en la cripta de la catedral de Fiesole<sup>29</sup>.

Estas obras, a su vez, se guiaban por otras más antiguas, pero no pintadas. Representaban la tradición de la Virgen en majestad esculpida del Románico, que también estuvo muy extendida en la Toscana (véase cap. 14.2). Una extraordinaria imagen mariana del «Trono de Sabiduría», actualmente en Berlín (fig. 233), fue tallada y ricamente sobredorada por un sacerdote llamado Martín para los camaldulenses de Borgo Santo Sepolcro en 1199<sup>30</sup>. Destinada a colgarse sobre el altar, se inclina sobre el observador desde la pared. La madre lleva un velo corto y claro y, bajo el manto, una túnica de corte litúrgico. El tipo representa la figura de culto occidental en oposición extrema al icono oriental.

Su trasposición a la pintura no encuentra ejemplo más evidente que una obra maestra atribuida a Coppo, que mezcla escultura y pintura. *La Virgen del monte Carmelo* de Santa Maria Maggiore en Florencia presenta la figura principal en relieve sobre la superficie de la tabla para recordar que normalmente era una escultura (fig. 234)<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 137; Bologna (como en nota 26), lám. 64; M. Cordaro, en *Arte Medievale* 1 (1983), p. 273; J. Polzer, en *Antichità viva* 23 (1984), pp. 5 ss.

<sup>28</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núm. 210. Sobre una Madonna similar en la parroquia de Tressa, véase P. Torriti (ed.), *Opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*, Siena, 1979, p. 16.

<sup>29</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 215, 220-222; A. Tartuferti, en *Castelnuovo* (1985), pp. 228 s. Cfr. también H. Hager, *op. cit.*, pp. 126 ss., ils. 177-179. Se trata de las tablas de Rovenzano, Greve en Chianti, así como las correspondientes de la colección Acto y del museo Bandini de Fiesole.

<sup>30</sup> H. Hager, *op. cit.*, pp. 129 s.; E. Carli, *Scultura lignea Italiana*, Milán, 1960, pp. 22 s.; cat. *Bildwerke der christlichen Epochen...*, Berlín, 1966, pp. 53 s., núm. 207; sobre la procedencia de Borgo Santo Sepolcro: M. Pericoli, *Frate Jacopone e un'antica statua della Madonna in Todi*, Todi, 1982, pp. 23 ss.

<sup>31</sup> El relieve está modelado en estuco sobre la tabla de madera. W. y E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, t. III, Francfort del Meno, 1952, p. 627; sobre la posibilidad de una conexión antigua con los carmelitas, que lo habrían traído, *ibidem*, t. II, p. 217, nota 109. Cfr. también G. Sinibaldi y G. Brunetti (eds.), *Mostra Giottesca di Firenze*,

Por el contrario, el trono y los ángeles que la acompañan están pintados. El ancho marco con los doce apóstoles está tomado de la pintura de iconos, confluyendo en una síntesis dos tradiciones de la imagen completamente distintas. La adecuación a una ubicación sobre el altar se observa en el aumento del formato (250 x 123 cm), pero más aún en el pedestal recién introducido, que alza la figura de la Virgen por encima del ara. Esta zona relata, en las dos escenas de la Anunciación y de la visita de santas las mujeres al sepulcro, la encarnación y la revelación de la naturaleza de Dios en el hijo hombre. En la imagen de Greve, la zona correspondiente estaba dedicada a la Anunciación.

La vinculación entre la figura en majestad esculpida y pintada no ha permanecido oculta a los investigadores, pero tampoco ha recibido una explicación convincente. Henk van Os ya apuntó al respecto que algunas estatuas se guardaban en tabernáculos con remate apuntado a modo de frontón y con puertas de doble articulación<sup>32</sup>. Cuando estaba abierta, la Madre presentaba al Hijo como el sacerdote hacía con la hostia. En 1215 se había proclamado el dogma de la presencia real de Cristo en la eucaristía. Desde entonces, el acto litúrgico celebrado en el altar requirió, en su opinión, un elemento distintivo, que permitió que los tabernáculos pintados, con sus puertas policromas, hiciesen las veces de «decorado».

Como se ha señalado últimamente, el tabernáculo cerrado que guarda una imagen en su interior estuvo más extendido y se introdujo mucho antes de lo que se pensaba<sup>33</sup>. En el Lacio, las puertas solían tallarse y, en la Toscana, se pintaban, a saber, con escenas de la vida de Cristo. La figura de tabernáculo ofrecía la ventaja de que podía instalarse de manera fija, aunque sólo hubiese que mostrarla en las correspondientes fiestas, lo que constituyó, desde entonces, una irrenunciable puesta en escena para su «revelación» ritual<sup>34</sup>.

Mientras que el tabernáculo con su escultura siguió siendo apreciado por las órdenes antiguas y el clero secular, todo indica que las órdenes mendicantes prefirieron pronto la versión pintada, que también podía cerrarse. Un enorme tríptico (215 x 190 cm), realizado por encargo de los franciscanos de Perugia hacia 1270 (fig. 229), ya está pintado, aunque aún se puede cerrar como antes los tabernáculos<sup>35</sup>. El remate apuntado recuerda a sus predecesores, lo mismo que las alas con su doble articulación, aunque ésta ya no es real y no se puede «activar». En el exterior se puede ver a san Fran-

cisco y a santa Clara. El motivo iconográfico de la madre amorosa (véase cap. 17.3) aparece aquí por primera vez en una imagen de altar. Coppo había preparado esta revolución de la imagen en 1261, y él mismo hizo más tarde para la catedral de Pistoia un tríptico con escenas en las alas que, según noticias antiguas, mostraba a la madre amorosa «con el niño rodeándole el cuello»<sup>36</sup>.

Cuando Coppo trabajaba para los servitas, conoció en Siena las tablas pintadas con la Virgen en majestad de las tablas pintadas, así como su variante más antigua talla en madera, de la que los ejemplares conservados del entorno sienés nos permiten hacernos una idea<sup>36</sup>. En la catedral también se ha transmitido, de un modo indirecto, este tipo iconográfico en la forma de la *Madonna de los occhi grossi*, que en 1215 adornaba el altar mayor como *antependium*.<sup>37</sup> En la mezcla de pintura y escultura, en la severa frontalidad fija y en el nimbo destacado, reproduce una escultura en majestad hoy perdida que acabó desapareciendo a la sombra de imágenes de culto más recientes. Cuando ya no se guardaba memoria de la escultura, se unió el recuerdo de la victoria sobre Florencia (1260) con el *antependium* y se afirmó que Bonaguada había hecho ante él el voto de la ciudad a la Virgen.

En este contexto se entiende mucho mejor la ruptura con la tradición que se atrevió a realizar Coppo en 1261 cuando hizo la *Madonna* de los servitas (fig. 235). Se ha conservado la figura en majestad, y el formato de la tabla se ha llevado a un extremo hasta entonces desconocido. Al mismo tiempo, Coppo aplica una fórmula iconográfica que introduce movimiento en la imagen. Naturalmente, se trata del modelo de la *Hodegetria* (véase cap. 17.3). Ésta, sin embargo, sólo se había plasmado en iconos de medio cuerpo y, en consecuencia, no ofrecía ninguna solución para el problema de suponía ampliar el giro lateral del busto a la figura sedente. A esto se debe que el niño no aparezca sentado sobre el regazo de la madre, como cabría esperar, sino en el brazo izquierdo, siguiendo el ejemplo del prototipo. La antigua figura en majestad recibe por primera vez la influencia del icono «parlante», en el que las dos figuras establecen un contacto verbal.

Coppo dota al manto de un fuerte movimiento para soslayar los problemas irresolubles que entrañaba la descripción plástica de una figura de cuerpo entero entronizada. El paño blanco, sobre cuyos pliegues se sienta el niño, llena el hueco entre el brazo y la rodilla, sobre la que en realidad debería estar sentado el niño. Los intereses artísticos y de contenido se dan aquí la mano. La inusual disposición de tela a modo de asiento adquiere sentido si alude metafóricamente a los corporales, el paño sobre el que se depositaba en el altar la hostia consagrada (*corpus meum*). A esta interpreta-

Florencia, 1937, núm. 59; H. Hager, *op. cit.*, pp. 128 s.; G. Coor, «Coppo di Marcovaldo», *Marsyas* 5 (1949), pp. 8 ss.; K. Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera greca», *cit.*, pp. 151 s. Cfr. también Ragghianti (como en nota 21). La iglesia pasó en 1521 a manos de los carmelitas.

<sup>32</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 151; H. van Os, *op. cit.*, pp. 12, 14.

<sup>33</sup> Krüger (como en cap. 17, nota 16), con una importante reunión de materiales. Sobre la escultura, en general, cfr. Carli (como en nota 30), *passim*, con ils. XVII-XXVIII, láms. 1-3.

<sup>34</sup> Cfr. nota 57 sobre la cortina que cubría la imagen de culto de Or San Michele, Florencia.

<sup>35</sup> F. Santi (como en cap. 17, nota 69), pp. 37 ss., núm. 14; H. Hager, *op. cit.*, p. 131; F. Todino, en *Castellonovo* (1985), pp. 320 s. Cfr. también K. Weitzmann, «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *cit.*, p. 82. Sobre el antiguo tríptico de Santa Chiara de Asís, que data del año 1265 y se atribuye a un maestro Benvenuto de Foligno, cfr. E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, *cit.*, núm. 325; F. Todino, *op. cit.*, p. 320. El tríptico de Perugia podría proceder perfectamente del convento de San Francesco al Prato.

<sup>36</sup> Coor-Aachen (como en nota 26), p. 241 [con cita del Vacchettone de Fiorovanti (ca. 1600)].

<sup>37</sup> E. Carli, *La scultura lignea senese*, Milán, 1954, p. 135, lám. 4; una estatua de la Abbazia di San Antimo (Castelnuevo dell'Abbate). La estatua mide 152 cm de altura.

<sup>38</sup> De manera general sobre las Madonnas de la catedral de Siena: E. B. Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, t. IV, *cit.*, pp. 5 ss.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 106 s., 134 ss., 152 s.; J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, *cit.*, pp. 72 ss.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 11 ss., 17 s. Sobre el *antependium* del Salvador con la fecha de 1215, que Van Os determina como *pendant* y lo ubica en el antiguo altar del coro, véase P. Torriti (ed.), *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo*, Génova, 1977, pp. 20 s.

ción también se ajusta el rollo de texto color sangre que lleva el niño en la mano y que simboliza la palabra divina en la carne humana y la sangre de su madre (véase cap. 13.6). También se observa una interpretación muy personal en el gesto con el que María coge el pie del niño, en lugar de señalarlo con la mano como de costumbre. Quizá el gesto deba interpretarse como una alusión al ruego que se hace postrándose a sus pies, pero esto es sólo una hipótesis y no podemos afirmar nada al respecto con seguridad mientras no sepamos algo más acerca del lenguaje de los gestos. El velo claro, por último, es un leitmotiv de la Virgen en majestad románica. En el siglo XIV los rostros se repintaron, como veremos más adelante cuando nos ocupemos de la *Madonna* de Guido (véanse pp. 423 s.).

La imagen de Coppo une la *Majestas* occidental con la *Hodegetria* oriental logrando un gran efecto. Quizá era necesario citar en primer lugar el icono para poder renovar retóricamente la imagen de culto acostumbrada. Quizá se hacía referencia a un determinado ejemplar que Coppo unió a una *Majestad* sienesa igualmente famosa. Las imágenes no se «inventaban» sin más, sino que adquirían su autoridad precisamente en la referencia a otras obras y en su cita parcial. Al fin y al cabo, no sólo se las admiraba como hacemos hoy día, sino que también se pretendía obtener su ayuda. Por este motivo resultaba aconsejable mantener siempre la conexión con los modelos previos en los que la Virgen había demostrado sus poderes.

En Siena, si hacemos caso a las leyendas posteriores, el icono de la *Hodegetria* se había hecho un nombre en la imagen oficial de la patrona de la ciudad, que desde 1260 aproximadamente pasó al altar mayor de la catedral en cumplimiento del voto municipal<sup>38</sup>. La predilección por la *Hodegetria* se pone de manifiesto con claridad en su elección como primera imagen para el altar catedralicio (fig. 237). La *Madonna del Voto* es una auténtica imitación del icono oriental, sin mezclar con ningún motivo ajeno procedente de la tradición de las estatuas en majestad. Aportó el gesto de la mano derecha en las copias de *Majestad* de Coppo, de modo que los dos célebres arquetipos se unieron en las réplicas en una especie de doble identidad.

La evolución de las Vírgenes sienesas experimentó durante los siguientes veinte años un rápido proceso de desarrollo que se asocia al nombre de un único artista, Guido, aunque ya hace tiempo que sabemos que también otros artistas desempeñaron en él un papel relevante<sup>39</sup>. Las dos versiones que en la época de Guido dejaron su impronta en la imagen de la Virgen, se conservan en sus respectivos originales, de los cuales dependen todos los demás ejemplares. La más antigua de ellas (fig. 238) debe su origen al encargo de una hermandad de Santa María degli Angeli fundada en 1262, que en aquel entonces «tenía un único altar en su pequeña capilla»<sup>40</sup> y más tarde cambió de nombre y se consagró a san Bernardino. De su imagen de culto, actualmente en

el museo de Siena, queda un poco más que el torso, pero aún puede reconstruirse su antigua fisonomía. Durante una restauración se descubrió el antiguo remate triangular y los puntos de articulación de las alas<sup>41</sup>. Hay que mencionar que la imagen sienesa de la Virgen, un poco más grande antaño que la obra de Coppo, fue fruto del encargo de una hermandad franciscana. También la réplica de Arezzo, que tenía alas, se ubicó durante un tiempo en la iglesia de los franciscanos. Probablemente fue también una hermandad la que encargó una imagen de culto análoga para su capilla en la iglesia de los franciscanos, motivo por el cual se realizó un duplicado en Siena.

El antiguo tríptico de Siena es unos diez años anterior a la obra de Coppo para los servitas. Sobre la fecha de 1262, que se venía leyendo en la obra, hoy sabemos que se trata de un añadido posterior. El pintor reinterpreta artísticamente la tabla de Coppo (véase cap. 17.4), citando no obstante de manera respetuosa los motivos clave, entre los que cabe contar el velo claro y el paño litúrgico, que ahora cae en suaves pliegues tras las piernas desnudas del niño. El trono resalta poderoso con un respaldo circular adornado con cabujones ovalados de vidrio. Los ángeles aparecen en medallones que siguen las líneas inclinadas del frontón. Sólo el gesto de la mano de María procede de un modelo distinto que sin muchas dificultades puede identificarse con la antigua imagen catedralicia de la *Madonna del Voto*. Es obvio que la nueva obra no sólo estaba determinada por la competencia entre pintores, sino también entre los comitentes.

Pero la competencia fue un paso más allá más cuando una hermandad de los dominicos aceptó el desafío y encargó a Guido una obra que superara todas las imágenes de culto previas. El resultado es la *Madonna del Palazzo Pubblico*, anteriormente en Santo Domenico<sup>42</sup> (fig. 239). Sólo con el formato (283 x 194 cm), hace sombra a todo lo realizado anteriormente, pero destaca aún más su frontón autónomo, que hace que la obra alcance los 362 cm de altura. También el antiguo tríptico remataba en su día en un frontón, pero ahora éste se ha convertido en una tabla independiente que tiene su propio tema. Se trata del Logos divino que, como en la tabla que corona los Crucifijos pintados, opone una realidad atemporal a la temporalidad de la vida terrena de Cristo. En esta época, otras imágenes recibieron frontones de este tipo, como demuestran dos piezas de Siena, separadas del conjunto del que formaron originalmente parte, con la coronación de la Virgen y la Crucifixión<sup>43</sup>.

La *Madonna de San Domenico* de Guido se presenta sentada bajo un arco tripartito que hace las veces de marco interno. Sobre dicho arco, la antigua pareja de ángeles

<sup>38</sup> J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 64 ss., núm. VI, il. 32 [198 x 122 cm]; E. Carli, *Dipinti Senesi del Contado e della Maremma*, Milán, 1955, pp. 22 s.; H. Hager, *op. cit.*, il. 191. Sobre la réplica más pequeña (125 x 73 cm) de la Accademia de Florencia, que, por cierto, conserva el frontón, véase J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 76 s., núm. XI, il. 39.

<sup>39</sup> J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 30 ss., núm. IV, ils. 14-19; H. Hager, *op. cit.*, pp. 137 s., il. 196; C. Ressort (ed.), *Retables italiens du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, cat. Louvre, París, 1978, pp. 7 ss. [especialmente sobre el problema de los laterales]; cfr. además Bologna (como en nota 26), lám. 63; Cole (como en nota 26), p. 14; Cannon (como en cap. 17, nota 18), p. 76.

<sup>40</sup> Londres, Courtauld Institute (56 x 164 cm), y New Haven, Yale University Art Gallery (58 x 96,5 cm): J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 81 s., 91 s., ils. 44, 52.

<sup>37</sup> Cfr. nota 37.

<sup>38</sup> Fundamental: J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., *passim*.

<sup>39</sup> Medidas actuales: 140 x 97 cm. Cfr. J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 61 ss., núm. V, il. 31 [con corrección de la datación de 1262]; H. Hager, *op. cit.*, p. 137 [con documentación de la antigua ubicación en el altar de la capilla]. Cfr. también Torriti (como en nota 37), p. 22, núm. 16; H. van Os, *op. cit.*, p. 25; Cole (como en nota 26), pp. 5 s.

ha dado paso a seis figuras que se inclinan hacia abajo con un enérgico batir de alas. Las alas no se pueden reconstruir con seguridad. Los datos externos de la obra revelan la voluntad de romper con las convenciones de la tradición, pero por eso sorprende tanto más el conservadurismo en todo lo que caracteriza al tipo y la identidad de la *Madonna*. En este caso, se repite literalmente el modelo sin realizar una sola variación. La única excepción la constituye el niño, que se apoya con las piernas cruzadas en el brazo de la madre para intercambiar con ella la mirada. Puede que se trate de un intento de animar el tema de un modo retórico y acentuar así el clima afectivo<sup>44</sup>. Pero la postura yacente del niño remite tradicionalmente al Cristo muerto de la Pasión, que siempre resuena en este contexto (fig. 176; véase cap. 13.6). La nueva imagen de Guido se difundió en numerosas réplicas, para lo que se elegía un método más económico que consistía en utilizar un mismo soporte para la imagen principal y para, con un formato reducido a casi la mitad. En la copia que llegó a manos de los eremitas agustinos de San Gimignano, la orden está representada mediante dos figuras orantes arrodilladas a los pies de la Virgen, que permiten una datación posterior a 1269<sup>45</sup>.

A comienzos del siglo XIV, la obra de Guido para San Domenico fue objeto de ciertas llamativas manipulaciones en las que se expresan a la perfección las tendencias contrarias de renovación e inercia. Un discípulo de Duccio retocó aquí y en la imagen de Coppo los rostros, es decir, el elemento principal de todo icono. La modificación no se limitó sólo al estilo anticuado<sup>46</sup>, sino que dio a la *Madonna* la fisonomía de la nueva imagen que entretanto había pintado Duccio para la catedral (fig. 246). Así fue como se consolidó la identidad de «Santa María de Siena», como las autoridades catedralicias llamaban a la patrona de la ciudad. Por otro lado, de manera paralela y paradójica, el origen de la imagen se trasladó al año de la muerte del fundador de la orden dominica (1221) por medio de una inscripción falsa<sup>47</sup>. La famosa falsificación ha sido desde siempre motivo de animadas controversias. Por un lado, sirvió para alabar la labor artística de Guido, que creó la obra «en los buenos viejos tiempos» (*diubus amoenis*). Por otro, convertía la tabla en la imagen más antigua de Siena. La imagen catedralicia de Duccio tal vez podía ser mejor, pero su génesis se situaba un siglo más tarde. Esta ventaja temporal convertía a la *Madonna* de los dominicos en arquetipo de todas las demás imágenes, y este título honorífico beneficiaba a la hermandad que poseía la tablas, pues así se erigía automáticamente en la agrupación de su tipo más antigua de la ciudad.

No es casual que pocos años después, y de nuevo de mano de los dominicos, hiciera su aparición otra imagen de tamaño aún mayor, esta vez en Florencia (fig. 240).

<sup>44</sup> Véase cap. 17, nota 72.

<sup>45</sup> Carli (como en nota 41), pp. 15 ss., núm. II, il. 5 [170 x 134 cm]; J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., pp. 104 ss., núm. XXIV, il. 60; H. Hager, *op. cit.*, il. 195; H. van Os, *op. cit.*, pp. 29 s. Las nuevas figuras de la orden, por cuya regla se rigen los dominicos, son san Agustín y la beata Juliana de Imola († 1269).

<sup>46</sup> B. Cole, «Old and New in the Early Trecento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 17 (1973), pp. 229 ss.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 22 s.

<sup>47</sup> J. Gardner, «Guido da Siena, 1221, und Tommaso da Modena», *Burlington Magazine* 21 (1979), pp. 107 ss. Cfr. también la bibliografía en nota 42.

Sin embargo, en esta ocasión aún se conserva el contrato que confirma de manera irrefutable que los laudesi, una hermandad vinculada a Santa María Novella, encargaron la obra a Duccio en 1285 a Duccio<sup>48</sup>. ¿Qué les movió a embarcarse en semejante empresa para batir todas las marcas y entrar en competencia incluso en el seno de su misma orden? La presunción pasa a ser certeza cuando se descubren en la imagen todas las referencias que la unen con el modelo de Siena, subrayando así aún más el logro de Duccio.

La «gran tabla», como se llama a la obra en el contrato, fue encargada al pintor con indicaciones muy claras y se entregó terminada en su sede. Con 450 x 290 cm era exactamente el doble de grande que la *Madonna de los Servitas* de Coppo y un tercio mayor que la *Madonna* de Guido en Siena, así como cuatro veces más grande que las Vírgenes de comienzos de siglo. Las dimensiones hicieron necesario un pesado marco moldurado para mantener unidas cada una de las tablas que componían la obra. En ella se representó el programa cultural completo de la orden. Debido a su inmenso formato, se prescindió de las alas. El contrato indicaba al pintor que debía pintar la obra «tan bella como fuera posible» (*pulcherrima pictura*) y adornarla «con la figura de la bendita Virgen María, su hijo todopoderoso y otras figuras según la voluntad y el gusto» de quien realizaba el encargo. El pintor, además, «debía dorar la obra por cuenta propia» y garantizar «su belleza en el todo y en las partes» (*et omnia et singula*).

«Belleza» (*pulchritudo*) no es en este caso un concepto abstracto, sino que resume en un palabra la vertiente artística del encargo desde el punto de vista de la. La obra debía llevarse la palma tanto por su tamaño como por su original concepción del antiguo tema. Así, le gustaría a la Virgen y aumentaría el prestigio de sus propietarios. Al fin y al cabo, los laudesi no eran una institución en el sentido habitual, sino que necesitaban la imagen como garante de su autoridad. Desde 1312 siempre había una lámpara encendida delante de ella. En 1335 tuvo que abandonar la capilla cuando ésta pasó a manos de la familia Bardi.

La hermandad eligió a un pintor sienés porque, en el ínterin, Siena había pasado a ejercer el liderazgo en el género de las Vírgenes monumentales. También eligió el poco acostumbrado remate triangular, al entregar al pintor un soporte con esta forma para que realizase la imagen. Con toda probabilidad, se pidieron asimismo el alto respaldo del trono y los seis ángeles adorantes de la obra de Guido. Pero las albanegas en las que se situaban estos últimos habían desaparecido. Al mismo tiempo, el formado se había sobredimensionado hasta límites casi absurdos y el pintor tuvo que sopesar cuidadosamente cómo rellenar la superficie con sentido sin convertir la figura principal en un coloso.

La solución de Duccio es tan buena que el observador no percibe en absoluto los problemas a los que tuvo que enfrentarse. Los seis ángeles se han imbricado de tal modo en la nueva unidad iconográfica, que otorgan al tema una nota narrativa: son ellos los que bajan el trono celestial a la tierra y, por tanto, lo hacen aparecer en sentido literal. El pedestal sobre el que se erige es concretamente el lugar de culto que la

<sup>48</sup> Véase cap. 17, nota 14.



239. Siena, Palazzo Pubblico. *Madonna de San Domenico*.



240. Florencia, Uffizi. Duccio, *Madonna Rucellai*, 1285.



hermandad dedicaba a la imagen. Los seis ángeles, que al mismo tiempo componen una escala al cielo como la del sueño de Jacob, tienen también un sentido artístico, pues ocupan a ambos lados tanto espacio que reducen en la misma medida el tamaño del trono. Éste, artísticamente torneado, remite a las antiguas estatuas de madera y ocupa, por su parte, el resto de la superficie, ayudando con ello a reducir la escala de la *Madonna* respecto a las medidas de la tabla. Así pues, podría decirse que ésta se encuentra dentro de un doble *passepertout*. El escabel hace las veces de transición entre la vista de perspectiva lateral, tan difícil para todos los predecesores de Duccio, y la frontalidad requerida por la figura. Con el pie de la Virgen en el nivel más bajo del escabel el movimiento del cuerpo se sitúa nuevamente en el eje central.

No obstante, el motivo también posee otro significado. Si se pone al lado de la pequeña imagen de María que Duccio pintó para tres franciscanos, su sentido salta a la vista<sup>49</sup>. En la imagen de devoción privada —por cierto, una variante de la Virgen de la Misericordia muy corriente en los círculos cruzados orientales<sup>50</sup>—, el propietario de la imagen besa los pies de la Virgen. En la imagen de culto pública, por el contrario, la *Madonna* ofrece su pie a los fieles, en general, y a la corporación, en particular, para un beso simbólico.

El lector de estas líneas quizá se sienta defraudado porque el autor se entretiene en estos motivos sin llegar a hablar del arte de Duccio como tal. No es éste el lugar apropiado para esas disquisiciones, ya que en estas páginas nos ocupamos de las imágenes que se inscribían «en la unidad del problema» (Theodor Adorno). Los artistas son un tema distinto de las imágenes. Si queremos acercarnos a la mentalidad de entonces, debemos buscar lo antiguo en lo nuevo y prestar atención a la continuidad de los tipos y de los gestos de las «santas imágenes», como ya hizo Weigelt<sup>51</sup>.

Desde esta perspectiva, Duccio nos enfrenta a una anomalía que parece contradecir nuestro razonamiento. El niño ya no aparece sentado sobre el paño litúrgico, al que nadie en Siena quería renunciar, y la Virgen tampoco lleva el velo blanco que remitía al arquetipo de Coppo (fig. 235). Pero la contradicción aparente, en realidad, corrobora nuestra tesis si se tiene en cuenta que la obra de Duccio competía con la de Guido, pero estaba destinada a Florencia, donde las imágenes de culto sienesas carecían de autoridad.

Prueba de ello es el gesto de la Virgen, que renuncia al motivo de la mano que señala, gesto que en Siena siempre se asociaba a la antigua imagen catedralicia de la *Madonna del Voto* en la catedral (fig. 237). En lugar de señalar con la mano, María toca la rodilla del niño de manera parecida a como sostenía el pie de Cristo en la obra del florentino Coppo<sup>52</sup> (fig. 235). El tierno contacto no es tan particular como podría pensarse, pues la intercesión de la madre seguía siendo el asunto principal. Sin embargo, es muy poco lo que sabemos del lenguaje de los gestos. Por eso tampoco podemos explicar por qué en Siena se perdió el antiguo vínculo tipológico después de 1300. No

obstante, el gesto de la antigua imagen de la catedral se halla presente de una manera tan discreta en la nueva *Maestà* (1311) de Duccio (fig. 236), que sólo cabe admirarse de la sutileza de estos matices.

La secuencia de grandes tablas marianas en las que se pone de manifiesto una evolución del género, como hemos visto, no se puede explicar simplemente como camino hacia el retablo del altar mayor. Su formato crece en altura, pero no busca la relación con la anchura de la mesa de altar. Las hermandades, acogidas en las iglesias de los órdenes mendicantes, poseían medios económicos, así como razones, para presentarse de un modo consciente mediante este tipo de imágenes. También la gigantesca tabla del taller de Cimabue, actualmente en el museo del Louvre, fue encargo de una hermandad que tenía su imagen de culto en San Francesco de Pisa. Quizá en las demás órdenes esto no fuera así. Guido, por ejemplo, hizo una *Madonna* para los eremitas agustinos de San Gimignano; Cimabue, otra para los monjes vallobrosanos de Ss. Trinità, y Giotto, su principal obra de juventud para los humildes de Ognissanti en Florencia.

Las tablas de la Virgen eran poco apropiadas para la liturgia regular porque presentaban un único tema. Si no tenían alas, ni siquiera permitían una exposición duradera en el espacio eclesiástico, donde su visión continuada las hubiera convertido en algo habitual. Al renunciar a la frontalidad, también pierden el simbolismo eucarístico de las estatuas anteriores. En lugar de ello, se concentran en la intercesión de la Virgen. Con estas tablas, las hermandades podían adquirir una imagen de propaganda pública a la par que una señal de identidad. Era «su» *Madonna* la que adoptaba una fisonomía reconocible en la imagen diferenciándose de las demás. También la historia de las hermandades está unida a la donación de imágenes, como demuestra la inscripción falsa de la tabla de Guido.

La competencia condujo asimismo a la controversia que se desencadenó en torno a las prácticas de culto realizadas ante las imágenes. La imagen mural de la Virgen, que concitó todas las miradas en la *loggia* de Or San Michele en Florencia, alcanzó fama en 1292 gracias a la curación de enfermos<sup>53</sup>. Una hermandad propia organizó ese mismo año el culto de la imagen. En los estatutos se reguló cómo y cuándo debía retirarse la cortina que la cubría. Los laudesi acusaron a la hermandad de competencia desleal. No obstante, ésta siguió desarrollando el nuevo culto. Después de un incendio en 1307, Ugolino de Siena pintó una nueva imagen que, sin embargo, pronto dejó de ser lo suficientemente espectacular para el nuevo espacio construido en 1337. Finalmente, Bernardo Daddi recibió en 1347 el encargo de la imagen actual. Con los donativos del año de la peste se pagó el suntuoso tabernáculo marmóreo realizado por Orcagna, que hace las veces de un pequeño templo para la imagen. Naturalmente, aún no puede hablarse de un altar mayor.

Entretanto, el mismo Comune, en competencia con la hermandad, creó la ocasión para llevar a cabo una demostración de piedad ciudadana. Los actos festivos culminaron

<sup>49</sup> Véase cap. 17, nota 20.

<sup>50</sup> C. Belting-Ihm, *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, cit., pp. 68 s.

<sup>51</sup> C. H. Weigelt, *op. cit.*, pp. 195 ss.

<sup>52</sup> Cfr. sobre este motivo también el fresco de la Madonna de Cimabue en la cripta de San Francesco de Asís.

<sup>53</sup> R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, t. IV, Berlín, 1908, pp. 435 ss.; A. Cocchi, *Le chiese di Firenze*, t. I, Florencia, 1903, pp. 229, 238 [sobre la cortina]; H. Hager, *op. cit.*, pp. 144 ss., ils. 214, 215.

en el voto de la ciudad en 1365. Los cánticos pasan a ser también asunto del Estado, que mediante un decreto de 1388 «ordenó a todos los flautistas y violinistas subordinados a los priores acudir los sábados al granero».<sup>54</sup> En Siena, las cosas ya habían llegado tan lejos con anterioridad. En 1302 Duccio había pintado una gran tabla de la Virgen (*Maestà*) para la capilla del ayuntamiento, que al parecer hizo sombra a las imágenes de culto de las hermandades de la ciudad<sup>55</sup>. Poco después, en 1308, la Opera del Duomo, que era una instancia municipal, encargó a Duccio una imagen para el altar mayor, que fue la más original y la más cara de su época (fig. 245). Fue con esta obra como la tabla con la Virgen de cuerpo entero llegó por primera vez a un altar mayor. No obstante, en ella causa el efecto de una imagen dentro de la imagen, pues no resultó sencillo integrarla en una estructura tan distinta como la de la imagen de altar (véase cap. 18.4).

### 18.3 La imagen de altar

Después del voto de la ciudad a la Virgen, a quien se atribuía la victoria sobre Florencia de 1260, en Siena surgió el deseo de instalar una imagen de altar permanente en el nuevo presbiterio de la catedral que pudiera ser venerada por el Comune como imagen oficial del Duomo. Sin embargo, para esta función no se disponían de modelos previos en los que apoyarse. La catedral tenía quizá un tabernáculo mariano esculpido, y seguro el antiguo *antependium*, que fue reconvertido en imagen de altar<sup>56</sup>. Este cambio se repite también en otros casos. La solución más sencilla para llegar a una imagen de altar consistía en colocar sobre el ara la tabla que había delante sin variar su aspecto<sup>57</sup>. En Siena, sin embargo, ésta no podía ser la solución permanente; por eso, como muy tarde en 1267 y con motivo de la consagración de la catedral, se encargó una imagen que fue ideada desde un principio para esa ubicación.

Esta imagen, a su vez, tuvo que hacer sitio cuarenta años después a la de Duccio y fue fragmentada de tal modo, que al final sólo quedó el icono central de la Virgen. A ella permaneció asociado el recuerdo del voto de la ciudad en los tiempos heroicos de Siena, lo que la convirtió en un monumento estatal.<sup>58</sup> En consecuencia, nos encontramos ante un arquetipo de la imagen de altar mayor que, por desgracia, es sólo un fragmento. El busto de la *Hodegetria* aún permite reconocer el lugar de arranque del arco que la separaba de los restantes iconos. Las juntas horizontales de la tabla ponen de manifiesto que formaba parte de un soporte mucho mayor. Sobre el arco se alzaba el remate triangular a modo de frontón que poseen todos los ejemplares paralelos.

Una imagen de altar recientemente encontrada en Colle di Val d'Elsa permite que nos hagamos una idea de cómo era el original<sup>59</sup> (fig. 3). Un frontón corona sus cinco

<sup>54</sup> H. Hager, *op. cit.*, p. 146.

<sup>55</sup> F. Deuchler, *op. cit.*, pp. 26, 30.

<sup>56</sup> Cfr. bibliografía en nota 37.

<sup>57</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 357-379; H. Hager, *op. cit.*, pp. 101 ss.

<sup>58</sup> J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., núm. X, ils. 37, 38 [112 x 82 cm].

<sup>59</sup> H. van Os, *op. cit.*, il. 13.

campos separados por una arquería sobre columnillas. La misma estructura se repite en la imagen de altar que pintó Deodato Orlandi en 1301 para los dominicos de Pisa.<sup>60</sup> En Siena, ya en los años setenta surge una serie de reproducciones de la imagen catedralicia, apenas diez años más antigua, aunque de forma simplificada y sin columnillas.

Una de estas réplicas ha sido atribuida a Guido, aunque faltan en la inscripción el nombre del artista y la datación, pues desaparecieron al serrarse dos fragmentos situados en los márgenes de la imagen<sup>61</sup> (fig. 242). La Virgen aparece flanqueada por los santos Juanes y, más hacia fuera, por la Magdalena y san Francisco, todos inclinados hacia ella. Sólo san Francisco hace referencia en su frontalidad a las imágenes oficiales de la orden (fig. 228; véase cap. 18.1), de las que tanto se aparta la imagen de altar baja y compuesta por varias figuras. En el centro, la *Madonna* aparece representada de medio cuerpo, como en la imagen de la catedral, y hace el mismo gesto con la mano que la *Hodegetria*. Sin embargo, en el velo blanco y en todos los detalles de la vestimenta se asemeja tanto al antiguo tríptico de la hermandad franciscana (San Bernardino), que es evidente que tuvo que tomarla como modelo<sup>62</sup> (fig. 238).

La imagen de la catedral, que marcó esta tipología, puede reconstruirse sin dificultades. Incluso podemos citar con total seguridad las figuras secundarias que rodeaban a la *Madonna*. Se trataba de los cuatro santos patronos de la ciudad, que aparecen como protectores de la misma ante su patrona María en el ventanal del presbiterio y en la *Maestà* de Duccio<sup>63</sup> (fig. 245). Las tres obras fueron encargadas por la misma persona del Comune. Es posible que el programa cultural de estos cinco santos fuera el motivo y la idea que condujeron a la configuración del primer retablo para altar mayor. Los santos se veneraban en altares laterales, pero en el altar mayor aparecían con la patrona principal en una imagen de grupo de los santos comunales. Si se piensa en el programa litúrgico anual de una iglesia episcopal, sorprende la fijación de la imagen catedralicia en el culto a los santos locales y en los intereses de la ciudad.

Las siguientes imágenes cambiaron los santos comunales por otros, pero mantuvieron la posición principal de la *Madonna*. Así, se produjo una variante sienesa cuyo contenido se aparta de los frisos de iconos con remate triangular de Pisa y Florencia. Es el caso, por ejemplo, de una imagen de altar de Pisa, pintada para San Silvestro<sup>64</sup> (fig. 3), que dedica el lugar más destacado al icono de Cristo, enmarcándolo en el es-

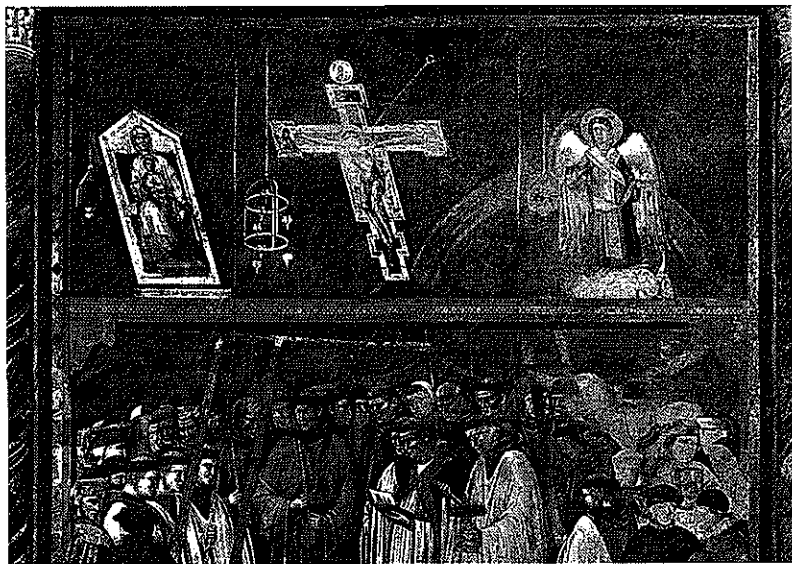
<sup>60</sup> H. Hager, *op. cit.*, pp. 109, 156; H. van Os, *op. cit.*, il. 12. Cfr. también Carli (como en cap. 17, nota 18), núm. 36, il. 53.

<sup>61</sup> J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., núm. II, il. 7; H. Hager, *op. cit.*, pp. 111 s.; Torriti (como en nota 37), p. 26; J. White, *op. cit.*, p. 68. La inscripción presenta el mismo tenor que la inscripción falsificada de la *Madonna* de Guido (cfr. nota 47) y, por tanto, a pesar de la fecha correcta, es igualmente historizante en las palabras *amoeni*; 85 x 186 cm. Cfr. también el *dossale* núm. 6 de la Pinacoteca de Siena: J. H. Stubblebine, *Guido da Siena*, cit., núm. VII, il. 33 [102 x 208 cm].

<sup>62</sup> Cfr. bibliografía en nota 40.

<sup>63</sup> J. White, *op. cit.*, pp. 137 ss. con il. 104 [ventana]; H. van Os, *op. cit.*, pp. 77 ss. [sobre los cuatro patronos]. En la *Maestà*, por cierto, el lugar de san Víctor es ocupado por san Bartolomé. Los otros tres santos son Sabino, Aniano y Crescencio.

<sup>64</sup> H. Hager, *op. cit.*, pp. 109 s.; E. Carli, *op. cit.*, ils. 56-58; E. Carli (como en nota 60), núm. 36, il. 53 [71 x 206 cm].



241. Asís, San Francisco. Exequias de san Francisco.



242. Siena, Pinacoteca Nazionale. Retablo de Guido da Siena, 1270-1280.



243. Siena, Pinacoteca Nazionale. Retablo de Duccio.



244. Pisa, Pinacoteca Nazionale. Retablo de Simone Martini, 1319.

quema clásico de la Deesis, que en Bizancio conformaba con mucha frecuencia el centro del iconostasio (véase cap. 12.4). Un ejemplo contemporáneo del monasterio de Santa Catalina del Sinaí presenta un paralelismo significativo<sup>65</sup> (fig. 4). Se trata de una viga pintada que se ubicaba encima de los elementos de separación del presbiterio<sup>66</sup>. La imagen occidental, por el contrario, se situaba encima de la mesa de altar y, con su ancho remate triangular a modo de frontón, hacía referencia al tabernáculo de la Virgen y a las primeras imágenes oficiales de las órdenes mendicantes. Los laterales aparecen ocupados por el patrón de la iglesia, san Silvestre, y la patrona de la orden, santa Catalina: en 1331, las dominicas recibieron la tabla antigua de santa Catalina procedente de la iglesia de los dominicos<sup>67</sup> (fig. 226).

Un retablo de los Uffizi, realizado, según reza la inscripción, en 1271 por un pintor llamado Meliore, repite las tres figuras de la Deesis con san Juan Evangelista<sup>68</sup>. En esta ocasión, el frontón sólo se levanta sobre la figura principal. Quizá esta variante remita a una asociación con los tabernáculos en forma de caja que se colocaban tras el altar al norte de los Alpes. Si se presta atención a las artes suntuarias, se constata que el conjunto de la tabla se asimila a la apariencia de una obra de orfebrería. Las cartelas oscuras con los nombres recuerdan además a los esmaltes bizantinos.

Hemos alcanzado un punto a partir del cual ya es posible tener una visión general de la genuina imagen de altar. Su génesis fue más tardía que la de otros géneros y recibió influjos completamente diferentes que van del iconostasio bizantino al relicario o tabernáculo románico. Sin embargo, la configuración final no tiene antecedentes y sólo se explica a partir del lugar en que se iba a exponer y de su función. El lugar se vinculó a la anchura del altar mayor exento. La escasa altura, por el contrario, abre la visión del presbiterio. Su función radicaba en resumir en imágenes el culto a los santos de una iglesia importante. El friso de iconos se ajustaba bien a esta función, al presentar en fila, según el programa local de festividades, a los santos que se celebraban en el altar mayor. El programa teológico no se desarrollaría hasta la siguiente generación.

Sin embargo, en Italia la imagen de altar no se hizo con el monopolio hasta mucho más tarde. Seguía gustando colocar en la viga (*trabes*) situada en el ingreso al presbiterio el Crucifijo pintado y otras tablas, con los que se satisfacía la necesidad local de imágenes. La Opera del Duomo de Pistoia encargó en 1274 a Coppo «un hermoso crucifijo y dos tablas igualmente hermosas y honorables (*honorabiles*) para el presbiterio y para encima del presbiterio»<sup>69</sup>. Las figuras que debía representar eran la Virgen y san Juan. Sobre el altar de san Miguel también había para pintar «un Crucifijo con una viga» de madera abeto. Si se interpreta el texto correctamente, la figura de san Miguel era una imagen esculpida. Un fresco de la leyenda de san Francisco de Asís (fig. 241) nos muestra cómo debemos entender esta información<sup>70</sup>: delante del presbi-

<sup>65</sup> Cap. 2, nota 18; cap. 12, nota 51 con bibliografía.

<sup>66</sup> Cap. 12, nota 50.

<sup>67</sup> Cfr. nota 6.

<sup>68</sup> H. Hager, *op. cit.*, pp. 110, 112, il. 157.

<sup>69</sup> Coor-Achenbach (como nota 26), pp. 237 s.

<sup>70</sup> H. Hager, *op. cit.*, il. 87.

terio de una iglesia, la viga denominada *tramezzo* sirve de soporte a una cruz entre una tabla de la Virgen rematada en un frontón y un san Miguel recortado en sus contornos, una forma mixta de escultura y pintura sobre tabla. La variedad del inventario de imágenes de una gran iglesia del siglo XIII no se puede valorar suficientemente.

En el género de la imagen de altar pronto se sintió la necesidad de cambio. El «dosale», como denominó provisionalmente Edward B. Garrison esta variante temprana<sup>71</sup>, era, en realidad, demasiado humilde en comparación con las imágenes de las hermandades. Resulta significativo que la competencia entre géneros, que también representaban a comitentes distintos, volviese a surgir precisamente en Siena. Un pintor llamado Vigoroso exportó hacia 1280 el nuevo tipo a Perugia<sup>72</sup>. Su rasgo distintivo es la parte del frontón adaptada al friso de iconos. Cada icono remata en un frontón. El que corona la imagen de la Virgen es más grande que los demás. Las figuras añadidas al frontón, el Pantocrátor entre ángeles, también aparecen en el de la *Madonna* de Guido para San Domenico, pintada pocos años antes<sup>73</sup>. La coincidencia apunta a una trasposición de motivos de un género al otro. La disposición en hilera de varios frontones llama la atención en primer lugar sobre la arquitectura de la fachada, de la que se tomó prestado el vocabulario para la posterior elaboración de la imagen de altar.

Los inconvenientes de esta estructura eran evidentes, puesto que no se podía avanzar mucho con un solo soporte. Poco después de 1300 se encontró la solución a este problema en el taller de Duccio, al mismo tiempo que en el taller de Giotto<sup>74</sup>. como puede comprobarse en una obra del museo de Siena<sup>75</sup> (fig. 243). Cada uno de los iconos tiene su propia tabla, que se unen mediante travesaños y, en el anverso, requieren minuciosos marcos intermedios. Con esta configuración, que sólo se diferencia por el trabajo de carpintería, se sientan las bases para el desarrollo sin obstáculos del género. El tipo temprano tiene un nuevo nombre que resulta equívoco. «Polyptychon» es, en realidad, una obra que consta de varias piezas que se abren, no un conjunto de tablas unidas de manera fija.

La obra de Duccio sorprende por la nota lírica del icono de María. El niño aparece subrayado en su corporalidad por la delgada camisa que muestra su pecho desnudo. En un gesto juguetón, tira hacia sí del manto de la Virgen suavizando de este modo la pose ceremoniosa de la madre. De un modo inimitable, todos los motivos tienen un doble sentido anecdóticamente humano y teológico. Los colores armonizados en tonos rosados crean un ambiente muy especial. En la nueva generación, la conexión tipológica se afloja y se desarrollan soluciones individuales de marcado tono poético. Sin embargo, los vecinos en el altar del icono de la Virgen no se contagian de esa emoción y contra-

<sup>71</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., p. 139 [apoyándose en una fuente del siglo xv], núms. 417-422, 430-439; H. Hager, *op. cit.*, pp. 108 ss.

<sup>72</sup> Santi (como en cap. 17, nota 70), p. 41, núm. 15; Cämmerer-George (como en cap. 17, nota 21), pp. 140 s.; J. White, en *Art Bulletin* 55 (1973), pp. 548 s.; H. Hager, *op. cit.*, il. 162.

<sup>73</sup> Nota 42.

<sup>74</sup> Cfr. el retablo de la Badia en los Uffizi: J. White, *op. cit.*, p. 69.

<sup>75</sup> Siena, Pinacoteca: políptico, núm. 28 (139 x 241 cm): Torriti (como en nota 37), p. 50; J. White, *op. cit.*, pp. 70 s.; Cannon (como en cap. 17, nota 18), p. 79; F. Deuchler, *op. cit.*, p. 216, núm. 11; H. van Os, *op. cit.*, pp. 37, 63 s.

ponen una representación más solemne de la orden dominica, como si tuvieran la obligación de compensar la poesía del icono principal con una autoridad acrecentada. San Pedro y san Pablo son los garantes de la Iglesia romana y, al mismo tiempo, el origen de la autoridad de la orden, pues, según la leyenda, fueron ellos quienes autorizaron a santo Domingo a fundarla. El propio fundador tiene como pareja a san Agustín, en cuya orden se inspiró para las reglas de la suya. Todo indica que el retablo se hizo para la capilla principal de San Domenico, lo cual nos lleva a preguntarnos el papel que desempeñaron las órdenes mendicantes en el desarrollo de la nueva imagen de altar.

Si nos remontamos a los inicios, nos encontramos con que los franciscanos fueron los primeros que hicieron suyo el género. El *dossale* de Guido de los años setenta ya no estaba destinado al culto de una hermandad, sino al altar mayor de San Francesco de Siena o Colle di Val d'Elsa. En esta época surgen otros modelos, como la imagen de altar pintada por las dos caras de San Francesco al Prato en Perugia, que data de 1272, junto con el Crucifijo pintado del Maestro de San Francesco<sup>76</sup>. Se asemeja a un sarcófago paleocristiano con los apóstoles separados por columnas, entre los cuales ya se ha incluido a san Francisco, y en la otra cara, entre los santos de la orden y los profetas, introducía incluso escenas de la Pasión, lo que representa un caso único. Bajo el altar había un sarcófago tardoantiguo al que remiten sus formas: contenía los restos del beato Egidio, compañero de andanzas de san Francisco.

En 1302, Cimabue firmó un contrato con el hospital de Santa Chiara en Pisa, representado por un hermano franciscano y maestro llamado Enrico, para la realización de un retablo para el altar mayor, dedicado al Espíritu Santo<sup>77</sup>. El contrato estipulaba una «tabla con columnillas, baldaquines y una predela (*predula*)» en el que querían ver a «la divina *Maestà*» de María en un círculo de apóstoles y otros santos. En este caso, la imagen de altar encargada por los franciscanos se adelantó a su época.

En esos mismos años, sin embargo, los dominicos asumen el liderazgo. En Perugia encargan a Duccio una imagen de altar de la que sólo se conserva la tabla de la Virgen<sup>78</sup>. Los seis ángeles que se inclinan sorprendidos sobre los arcos del marco constituyen una atractiva cita modernizada de la imagen de Guido para la hermandad de Siena (fig. 239). En Siena, el capítulo de la orden de 1306 decidió realizar un encargo en Perugia, donde por aquel entonces prosperaba la orden, entre otras razones, gracias a los donativos del *Comune*. En esta imagen de altar pudo expresarse a su voluntad, pues hasta entonces habían sido las agrupaciones laicas las que habían llevado la iniciativa.

Aproximadamente un decenio más tarde, sin duda alguna con un ojo puesto en el retablo de Cimabue en Santa Chiara, vio la luz, para el convento dominico de Pisa, la mayor imagen de altar que hasta entonces había adquirido la iglesia de una orden. En

<sup>76</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, cit., núms. 424-429, 440-443; D. Gordon, «A Perugian provenance for the Franciscan double-sided altarpiece by the Maestro di S. Francesco», *Burlington Magazine* 124 (1982), pp. 70 ss.

<sup>77</sup> L. Tanfani-Centofanti, *Notizie di artisti tratti dei documenti Pisani*, Pisa, 1897, pp. 119 ss.; H. Hager, *op. cit.*, pp. 113 s. con nota 94.

<sup>78</sup> J. White, *op. cit.*, pp. 62 ss., con il. 31; Cannon (como en nota 75), pp. 80 s.; F. Deuchler, *op. cit.*, p. 209, núm. 5; H. van Os, *op. cit.*, p. 34.

el ínterin Duccio había muerto, así que el encargo se dirigió a su discípulo Simone Martini<sup>79</sup>. En Santa Caterina, la iglesia pisana de la orden, había, desde la época de su consagración, una imagen oficial temprana de santa Catalina, a la que ya hemos dedicado nuestra atención (fig. 226)<sup>80</sup>. En 1301 fue reemplazada en 1301 por la imagen de altar de Deodato Orlandi (71 x 206 cm), probablemente el primer retablo fijo del lugar, que se asemejaba en la elección de los santos a la obra de Duccio para los dominicos de Siena<sup>81</sup>. El retablo de Simone, que siguió en 1319, constituye una marca en su género sólo por las medidas (229 x 343 cm).

La obra de Simone Martini presenta el nuevo concepto de un programa iconográfico completamente teologizado articulado en cuatro zonas, que armoniza su orden interno mediante asociaciones formales con la fachada de la iglesia. La fábrica catedralicia gótica ya ya había preparado para Duccio modelos para el marco, así como para los métodos de medida y proporción de una tabla similar. La articulación externa del retablo pisano está al servicio del contenido. Los iconos de la zona principal, como siempre, presentan un programa de culto local, en este caso determinado por el plan litúrgico de la orden. Las otras tres zonas amplían este núcleo central a una sinopsis de la orden en el contexto de la historia de la salvación y de la Iglesia. En ella se incluyen los profetas en los frontones, los apóstoles en la «galería» y los santos (incluidos los doctores de la Iglesia y Tomás de Aquino, aún no canonizado) en la predela.

No es este el lugar apropiado para analizar este programa iconográfico pensado con extremada sutileza<sup>82</sup>. Pero es posible describir el giro que tiene ahora lugar en el uso de la imagen de altar. Este paso, que va más allá de lo hecho por Duccio en su retablo (fig. 243), consiste, además de en el incremento del número de figuras, en el intento de mostrar de manera didáctica todo el programa de salvación de la Iglesia, como si se tratara de una predicación en imágenes, en el «iconostasio». Lo más parecido que se había visto hasta entonces se encontraba en las fachadas góticas de las iglesias. En este edificio conceptual organizado, la imagen individual pierde sus pretensiones de culto como icono y es puesta al servicio de una mediación didáctica de la fe, que la orden siente como su tarea. Por eso aparecen tan remarcados los libros que los santos leen o escriben. Existen relaciones de contenido en sentido vertical entre las distintas zonas de la imagen, en las que los santos aparecen caracterizados más por el lugar que ocupan en el plan de la salvación que por su propia persona. A pesar de todo el esplendor que se detecta en la evolución de este género, aquí se constata la extinción de la vieja función de la imagen de altar como friso de iconos. Al servicio de los teólogos, la imagen se convierte en un medio para un fin.

Si se observa en conjunto la historia temprana de la imagen de altar, no deja de sorprender el papel que, una tras otra y después de unos inicios reticentes, desempeñaron en ella las órdenes mendicantes. Al principio, sólo exponían imágenes con motivo de festividades especiales. Después, dejaron libre el espacio a las hermandades de

<sup>79</sup> Bibliografía en cap. 17, nota 18.

<sup>80</sup> Cfr. nota 3.

<sup>81</sup> Cfr. nota 60.

<sup>82</sup> Al respecto, con mucho detalle: Cannon (como nota 75), *passim*.

seglares en los asuntos relacionados con el culto a la imagen. Por último, se dieron cuenta de la oportunidad que ofrecía el género, al igual que antes lo había hecho el Crucifijo pintado, para realizar propaganda de sus propios intereses con el que por entonces era el medio más moderno. Lógicamente, necesitaban la ayuda de benefactores, pero cada vez era más frecuente que los obispos que habían salido de sus propias filas aprovecharan los fondos del obispado para realizar las pertinentes donaciones a su antiguo convento: el retablo de Simone Martini para S. Domenico de Orvieto se financió de esta manera<sup>83</sup>. El clero secular entró poco a poco en competencia y el obispo de Arezzo encargó en 1320 un retablo igualmente costoso a Pietro Lorenzetti. Pero hasta entonces, quienes habían defendido la imagen en la vida municipal habían sido las corporaciones de seglares en competencia con las órdenes mendicantes.

### 18.4 La síntesis de Duccio en la imagen para la catedral de Siena

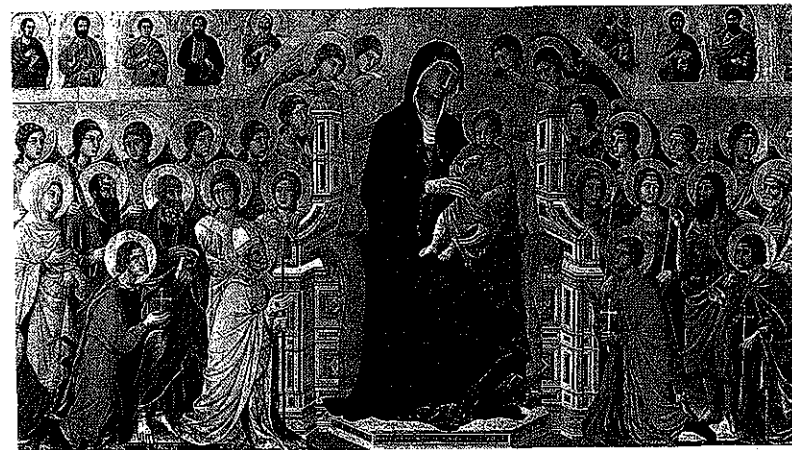
Hace mucho tiempo que sabemos que, en el altar mayor de la catedral de Siena, Duccio sintetizó dos géneros iconográficos importantes: la tabla mariana y la imagen de altar o retablo entendido como políptico<sup>84</sup>. Pero el plan correspondiente fue redactado por el Comune, aunque Duccio lo ejecutó con brillantez. Florencia carecía de una imagen catedralicia municipal. En Siena, la suya se convirtió en el punto culminante de un culto a la imagen que, entretanto, se había convertido en objeto de competencia entre los distintos grupos de la ciudad. Por entonces, también se estaban construyendo catedrales en otros lugares. En Florencia no se había avanzado mucho en la fachada. En Siena también comenzaba a paralizarse la obra de la fachada. Pronto hubo que renunciar al gigantesco plan de realizar las naves de una catedral con un tamaño hasta entonces desconocido. En Lucca se amplió la catedral tras la nueva fachada. En Pisa, donde la catedral no podía ser superada, se terminó el baptisterio y se construyó el Camposanto. Giovanni Pisano hizo el púlpito y una nueva portada, en la que un ángel presenta a la Virgen a la personificación de Pisa y al emperador<sup>85</sup>. En Siena había hecho para la fachada de la catedral el gran ciclo de profetas, que anunciaba el milagro de la madre virgen, y encima de la portada principal había representado a la patrona de pie entre la personificación de la ciudad y la figura de Buonaguida Lucari, que ofreció la ciudad a la Madre de Dios en la catedral<sup>86</sup>.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 82 ss.

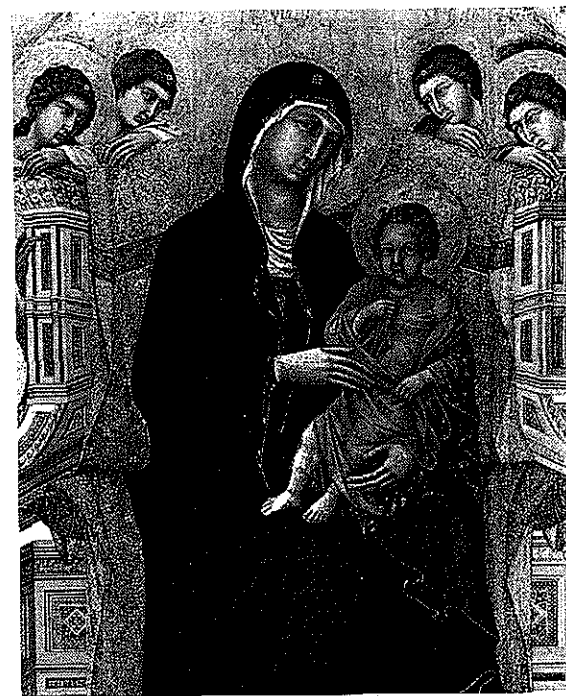
<sup>84</sup> J. White, *op. cit.*, pp. 80 ss.; E. Carli, *Il duomo di Siena*, Génova, 1979; J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton, 1979, pp. 31 ss.; E. Carli, *La pittura senese del Trecento*, Milán, 1981; F. Deuchler, *op. cit.*, pp. 26 ss.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 39 ss.; H. Belting, «Das Werk im Kontext», en H. Belting et al. (eds.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlín, 1986, pp. 186 ss.

<sup>85</sup> M. Seidel, *Giovanni Pisano a Genova*, catálogo, Siena, 1987, pp. 179 ss. [Porta di S. Raniero], il. 143 [con reconstrucción].

<sup>86</sup> M. Seidel, «Übera Matris», *Städte-Jahrbuch 6* (1977), p. 96, nota 243; A. Middeldorf-Kosegarten, *Sienesische Bildbauer am Duomo Vecchio*, Munich, 1984, pp. 77 ss.



245. Siena, Opera del Duomo. Tabla de Duccio para el altar mayor, 1311.



246. Siena, Opera del Duomo. Tabla de Duccio para el altar mayor, detalle de la fig. 245.



La imagen de Duccio para la catedral se sitúa en este contexto, pero en tanto que imagen sobre tabla constituye un caso aparte. Su simple formato (498 x 468 cm) rompe las barreras establecidas hasta entonces en el medio de la pintura sobre tabla. La síntesis de dos géneros distintos para una imagen de altar tampoco cuenta con antecedentes. Un intento de la autoridades municipales de Massa Marittima de pintar otra vez la obra fracasó por falta de fondos<sup>87</sup>. La opinión pública seguía con atención el acontecimiento, y el cardenal Stefaneschi encargó a Giotto una imagen de altar para San Pedro pensada como respuesta a la obra de Duccio, para que Siena no pudiera seguir gozando de la fama de poseer la imagen de altar más bella del mundo<sup>88</sup>. Todo ello quiere decir que debemos prepararnos para encontrarnos ante un caso excepcional si intentamos introducir la obra en el contexto de nuestras disquisiciones.

La elección del altar mayor tiene que ver con situaciones que no sólo conocemos gracias a los toques legendarios de las crónicas posteriores. Si seguimos esos textos, el altar fue el lugar en el que Buonaguida depositó la llave de la ciudad en 1260 para ponerla bajo la protección de la Virgen. Desde entonces, se alzó en él el retablo con los iconos de la *Madonna del Voto* y los cuatro santos de la ciudad (fig. 237), que ya empezaban a presentar una apariencia muy arcaica<sup>89</sup>. Por este motivo el Comune la reemplazó con una nueva imagen votiva que retoma la temática de la antigua imagen de la catedral en las cinco figuras de la primera fila, la Virgen en majestad entre los santos de la ciudad arrodillados. También la gran vidriera del presbiterio de 1287 se ajustó a la nueva imagen<sup>90</sup>, sólo que representa a la Madonna, en correspondencia con la advocación de la catedral, en tres escenas de su ascensión. En la nueva imagen de la catedral se conservó el tema de la *Assunta*, pero en un ciclo de ocho escenas del tránsito de la Virgen ampliado en los añadidos en forma de frontón. Un ciclo de la infancia intercalado con profetas adornaba la predela. El reverso presentaba un ciclo extenso de la vida de Cristo. En nuestro contexto, lo único que nos interesa es la imagen principal del anverso, por lo que ahora carecen de importancia los problemas relacionados con su reconstrucción.

La imagen principal, como salta a la vista enseguida, integra dos géneros iconográficos en un mismo y único soporte. En el centro, la tabla marianade María aún conserva el frontón original, que aquí pierde su función, pero subraya aún más el carácter de cita de esta parte central (véase cap. 18.2). El formato ancho con la hilera de santos presupone el «políptico», en el que, sin embargo, lo habitual eran los iconos con figuras de medio cuerpo (véase cap. 18.3). Su configuración aparece citada una vez más en el friso de apóstoles, que, sin embargo, se ha convertido en un motivo secundario. La figura de cuerpo entero de María exige un coro de santos igualmente de figura completa, algo aún no visto en ninguna imagen sobre tabla. La solución que se dio aquí fue fruto de la improvisación. Los santos tienen las mismas dimensiones que

<sup>87</sup> E. Carli, *L'arte a Massa Marittima*, Siena, 1976; H. van Os, *op. cit.*, pp. 56 ss.

<sup>88</sup> J. Gardner, «The Stefaneschi Altarpieces», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), pp. 57 ss.

<sup>89</sup> Cfr. nota 37.

<sup>90</sup> J. White, *op. cit.*, pp. 137 ss. con il. 104.

los ángeles reunidos alrededor del trono marmóreo de la Virgen. Los santos Juanes, que con san Pedro y san Pablo introducen a los demás santos, hacía tiempo que ocupaban un lugar destacado en los retablos de Siena. Los cuatro santos de la ciudad en primera fila completan la iconografía general con la local. Si la *Maestà*, encargada por la Opera del Duomo, se compara con otro retablo «normal» que también encargó a Duccio para el hospital de la catedral<sup>91</sup>, lo que estamos diciendo resulta aún más patente. La referencia normativa de esta segunda obra destaca aún más su ruptura en la nueva imagen catedralicia, lo que la convierte en una obra única.

La antigua imagen de la catedral legó, desde luego, el tema de las figuras principales, pero, como se comprenderá, no un modelo para la *Maestà* propiamente dicha, que hasta entonces se limitaba a la imagen de la Virgen en majestad con un cierre a modo de frontón (fig. 240). Por eso cabe que nos preguntemos si Duccio no se inspiró en un segundo modelo, una obra hoy perdida, que en 1302 le encargó el gobierno de los Nueve para su «altar del palacio donde tenía su sede»: se trataba de una «*Maestà* con una predela»<sup>92</sup>. En definitiva, la Opera del Duomo se entendía a sí misma como una autoridad municipal, y el gobierno de la ciudad intervino directamente en 1310 para acelerar la conclusión de la nueva imagen catedralicia<sup>93</sup>. Esta imagen también la repitió poco después Simone Martini en un fresco del ayuntamiento, lo que hace aún más perceptible la nota comunal de la obra. Las tablas marianas habían estado en el centro mismo de la competencia entre las hermandades y en 1302 las «usurpó» el propio gobierno municipal. El enorme trono de mármol, difundido en muchísimas réplicas desde el círculo de Duccio hasta Città di Castello y Badia a Isola, al parecer tuvo su versión original en la imagen de Duccio para el ayuntamiento. La posición frontal del niño adquiría pleno sentido en este modelo, por ajustarse bien a la función de recordar de un modo directo a los *signori* sus obligaciones de gobierno. Por eso, en la imagen de Simone Martini para el ayuntamiento se ha añadido al niño un texto que exhorta a la justicia a quien lo contempla. El tono oficial que envuelve al niño en la obra de la catedral, se explica fácilmente en este contexto.

La *Maestà* de Duccio (fig. 245), que no es ni una imagen de altar ni una imagen de culto en sentido habitual, sino que precisamente la reemplaza, plantea cuestiones que requieren más atención. Si para la imagen catedralicia oficial la ciudad decidió acudir al género de la imagen de altar, al retablo, eligió una forma en realidad poco apropiada para caracterizar a la Virgen de la manera deseada. La solución adoptada ofrecía, no obstante, la posibilidad de representar a los santos locales en una imagen global de la Iglesia celestial que podía rivalizar con un programa catedralicio. El patriotismo siennés se ocupó de que sus santos ocuparan lugares privilegiados en la imagen. En la dedicatoria inscrita en el escabel del trono, se menciona a la Madonna como patrona principal de la ciudad. Quien visitase la catedral tendría la impresión de que en la ima-

<sup>91</sup> Políptico, núm. 47 de la Pinacoteca de Siena: Torriti (como en nota 37), pp. 52 s.; J. White, *op. cit.*, pp. 104 ss.; F. Deuchler, *op. cit.*, p. 216; H. van Os, *op. cit.*, pp. 64 [184 x 257 cm].

<sup>92</sup> J. H. Stubblebine, «Duccio's *Maestà* of 1302 for the Chapel of the Nove», *Art Quarterly* 35 (1972), pp. 239 ss.; F. Deuchler, *op. cit.*, pp. 26 s.

<sup>93</sup> J. White, *op. cit.*, p. 195, núm. 31.

gen se hallaba reunida toda la corte celestial con el único propósito de asegurar la salvación de Siena.

Las circunstancias que rodearon la génesis de esta imagen permiten reconocer el carácter competitivo con las hermandades seculares y las órdenes. Duccio tuvo que jurar «con la mano sobre los Evangelios» el cumplimiento del contrato concluido el 9 de octubre de 1308 con la Opera del Duomo para «pintar la tabla para el altar mayor de la iglesia de Santa María de Siena»<sup>94</sup>. Duccio promete que la «pintará y hará tan bien como pueda con la ayuda de Dios». Se compromete a no aceptar otros trabajos durante el tiempo que le ocupe el encargo y a trabajar sin interrupción en él a cambio de 16 *soldi* por día que pinte en él «con sus propias manos». Dos años más tarde intervino el gobierno para mantener los costes dentro de un margen y acelerar la conclusión de la «nueva gran tabla»<sup>95</sup>. En junio de 1311 por fin llegó la hora, y se preparó un grupo de músicos para trasladar la tabla terminada a la catedral<sup>96</sup>. El acontecimiento tuvo lugar el 9 de junio hacia mediodía en forma de una procesión en la que participó toda la ciudad, según cuenta algunos decenios más tarde la crónica de Agnolo de Tura<sup>96</sup>. No resulta lógico que una imagen de altar, que al fin y al cabo forma parte del inventario litúrgico, constituya, como si fuera una imagen de culto, el centro de una procesión que seguía el modelo de los encuentros de cánticos de las hermandades. En su antigua ubicación, la imagen catedralicia no estaba siempre a la vista, sino que, como documentan fuentes escritas del siglo XV, solía encontrarse oculta tras unas cortinas, como sucedía habitualmente con las imágenes de culto<sup>97</sup>.

El problema que se plantea es cómo se definía en este caso concreto el carácter de una imagen de culto, tarea de la que se ocupan estas páginas. Se reemplazaba un «original» antiguo, y no sólo se subrayaba su novedad, sino también la belleza que había logrado el arte del conciudadano Duccio. Con ello se desplaza el acento de las leyendas sobre los orígenes y del carácter milagroso de las imágenes objeto de veneración al valioso presente que la ciudad hacía a la Madonna con la obra, para rogarle que la aceptara como suya. El carácter votivo, que también distinguía al propietario, era común a todas las tablas de la Virgen encargadas por las hermandades. En la imagen realizada para la catedral se añadía, además, la cualidad de un encargo oficialísimo del gobierno municipal, que sanciona una vez más la consagración de la ciudad a María mediante una imagen votiva de belleza y dimensiones inusitadas. Con ello se repite el doble sentido de las primeras tablas marianas: procurar prestigio a una hermandad y otorgarle un símbolo de identidad propia en el ámbito urbano y estatal.

La inscripción de la tabla, una de las primeras de su tipo, resume el carácter votivo con la brevedad y concisión propias de las dedicatorias. No es la inscripción de un artista, sino una oración que el gobierno municipal dirige a la Virgen en nombre de la ciudad y con las palabras de los cánticos y las aclamaciones: «Santa Madre de Dios, sé

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 192, núm. 28.

<sup>95</sup> Cfr. nota 93.

<sup>96</sup> L. A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XV/6, Bolonia, 1931, p. 90. Cfr. también J. White, *op. cit.*, pp. 96 s.; H. van Os, *op. cit.*, pp. 39 s.

<sup>97</sup> H. van Os, *op. cit.*, p. 55.

Tú el origen de la paz en Siena y concede [larga] vida a Duccio, que te ha pintado así [extraordinariamente bella]<sup>98</sup>. De este modo, la propia ciudad hace referencia a la calidad del regalo que hacía a la *Madonna*.

<sup>98</sup> «Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita te quia pinxit ita.»

## EL DIÁLOGO CON LA IMAGEN. LA ERA DE LA IMAGEN PRIVADA EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA EDAD MEDIA

La mayoría de los temas que vamos a tratar a continuación han sido ampliamente estudiados por los investigadores, incluida la imagen devocional a la que el autor de estas páginas también ha dedicado otro libro<sup>1</sup>. La corriente de producción de imágenes se hace en esta época más fluida y se divide en varios brazos, aunque apenas reconocibles como ramas de un mismo árbol. Por eso es necesario resumir ciertos procesos y acontecimientos que permiten descubrir mejor su relación, cuestión a la que en la mayoría de los estudios monográficos apenas se presta atención. El objetivo no es dar noticia de manera exhaustiva de la mística o del retablo con puertas, sino encontrar la conexión con el tipo de representación habitual hasta este momento y proseguir la historia de la imagen como historia de su función.

Por este motivo, nuestra investigación no puede continuar cubriendo un espectro tan amplio como hemos venido haciendo hasta ahora, sino que deberá restringirse a un esbozo en el que se mencionarán más aspectos de los que podrán ser descritos. Poco a poco nos adentramos en un terreno conocido, en el que quizá sea necesario recordar ciertas cosas, pero no hará falta ayudarnos de la imaginación. En este esbozo tendremos que recurrir a ciertas simplificaciones, pero el margen de error que implica este procedimiento, del que soy consciente, nos permitirá, sin embargo, descubrir los perfiles de un acontecimiento de mayor envergadura.

Sí se entiende la era de la imagen privada como continuación de la historia de la imagen anterior, se comprende mucho mejor la ampliación cuantitativa y el cambio cualitativo que supuso. No obstante, conviene tener cuidado y no buscar, en la estela de Huizinga, el rostro de una época postrera. Sólo en retrospectiva es posible ver en la imagen sobre tabla y en la estatuaria que la Edad Media llegaba a su fin. En la historia de los géneros, aún se encuentran con frecuencia al comienzo del camino en el que pronto hallarán su umbral, de lo que hablaremos en el último capí-

<sup>1</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit.

tulo: en este punto, la crisis de la imagen aparece a la par que el reconocimiento del genio artístico.

Nuestro relato va ser más difícil a partir de ahora. Donde no hay unidad, tampoco puede ser descrita. Las contradicciones forman parte de la impresión que ofrece la nueva era. La privatización de la imagen es una de las caras de lo que sucede: se expresa por doquier en las formas, que cambian con el tiempo incluso cuando las imágenes siguen desempeñando la misma función que antes. Hasta el tesoro artístico de las iglesias se ve afectado por la privatización en los círculos cortesanos. Los antiguos relicarios apenas son reconocibles en la forma lúdica de los nuevos objetos preciosos.

Por otro lado, se produce un repliegue de la imagen pública, bien por sustraerse a la ley de un cambio casi ilimitado o, en otra variante, por producirse en formatos cada vez más grandes. Si las imágenes privadas ofrecen continuamente elementos novedosos, las antiguas se convierten en el refugio de la tradición, que necesitaba ser protegida. Mientras que unas tienden cada vez más a un formato «de bolsillo», las otras crecen, sobre todo los retablos con puertas, hacia un tamaño híbrido, ya que, en tanto que medio que fomenta la rivalidad, sirven a un fin público, como pudimos comprobar en las gigantescas tablas de las hermandades marianas de Italia (véase cap. 18.2). Tan pronto como el proceso de naturalización de la imagen móvil se acelera en todos los estratos propietarios de la sociedad, fueran laicos o clérigos, se intenta poner freno a este proceso para seguir teniendo las cosas bajo control. Por eso resurge lo antiguo como arcaísmo deseado, que, sin embargo, sólo tiene sentido en el contexto de la disolución de las normas que hasta entonces determinaban la imagen.

El pluralismo de la sociedad en las postrimerías de la Edad Media se refleja en el desconcertante espectro de imágenes religiosas de las que se hacía uso. La ley del cambio no reside en ellas, sino que se traslada a ellas porque en ellas se busca la expresión de nuevas necesidades religiosas o la representación de nuevos grupos sociales que desean diferenciarse de otros. Así pues, las imágenes llegan cada vez a más manos en las que cambian su fisonomía convenientemente. La disponibilidad constituye la marca distintiva de las nuevas imágenes. Salvan así la antigua distancia que separaba hasta entonces la imagen sagrada del «pueblo», pues la administración de imágenes y reliquias era derecho exclusivo de una institución. En la Edad Moderna las instituciones pierden el monopolio. No obstante, contrarrestan esta pérdida mediante un incremento hipertrófico de la propia oferta iconográfica, y se destacan del resto, bien con imágenes que las personas privadas no pueden costearse, bien con otras que se diferencian por su aura de antigüedad o autenticidad. De esta manera, seguían conservando los medios de gracia (indulgencias) asociados a las imágenes, aferrándose a una posición de poder contra la que arremetieron los reformadores mucho más que contra las imágenes en sí (véase cap. 20.1).

Al echar un vistazo a esta nueva era, uno se siente tentado a proseguir el relato bajo la forma de una historia social de la imagen. Pero ésta no es la única posibilidad. También puede preguntarse por los caminos elegidos por los medios artísticos para expresar las nuevas funciones. Unas veces se probaban nuevas técnicas para satisfacer la enorme demanda de imágenes privadas religiosas: la xilografía y la calcografía permitieron la producción de imágenes devocionales más baratas. Una tercera posibilidad de afrontar el tema es rastrear el patrón de una «evolución interna» del género. Este

procedimiento consiste casi siempre en entender la creciente referencia a la realidad de la representación y la liberalización psicológica del contenido, hasta entonces predeterminado, como pasos previos al producto artístico de la Edad Moderna. Nosotros, sin embargo, preferimos describir la evolución como conflicto entre la antigua manera de entender las imágenes y el nuevo carácter artístico, para concluir nuestra «historia» con la crisis de la imagen en los inicios de la Edad Moderna (véase cap. 20). A continuación, vamos a intentar no perder el hilo conductor de este libro y determinar la posición que ocupan las nuevas imágenes en el marco de nuestro tema.

La imagen privada, que ahora pasa a ocupar una posición protagonista, representa un polo de los acontecimientos. El otro polo lo constituye la antigua imagen de culto. La primera no siempre conlleva temas propios, sino que más bien privatiza los temas oficiales en cuanto a forma y contenido (cfr. cap. 17.3). En un principio, el particular no quería una imagen de aspecto distinto al de la imagen de culto pública, sino simplemente una que fuera propiedad exclusiva suya. No obstante, esperaba que la imagen le hablara a él personalmente, del mismo modo que, en los milagros, las imágenes o las mismísimas personas celestiales habían hablado a los santos. Sin embargo, en lugar de aguardar un milagro, quería llevar a cabo ese diálogo en su imaginación, y la imagen debía ayudarle a ello. Por eso quería que ésta representase un acto de comunicación verbal, rasgo que va a determinar el sistema estético.

Este acto de comunicación verbal, o bien se dirigía al observador *partiendo* de la imagen, o bien se desarrollaba *dentro* de la imagen entre las personas representadas que hablaban *del* observador. Con ello, la imagen abandona su antigua distancia y su existencia cerrada, y se ofrece a quien la contempla de tal manera que el diálogo se convierte en su verdadero tema, ya se trate del diálogo *con* el observador o *sobre* el observador. En ambos casos, la imagen experimenta modificaciones que la ajustan a la mirada del observador, esto es, permite un momento subjetivo que para éste también puede desembocar en un relato anecdótico en imágenes. Esta disponibilidad del contenido iconográfico a los deseos del observador no se daba en la antigua imagen de culto.

## 19.1 Mística e imagen en la práctica devocional

La devoción ligada a imágenes se convierte ahora en una práctica generalizada para la que la mística representa el ideal, pero no la norma. Asimismo, la práctica mística arranca a veces en este tipo de devoción, pero no concluye ahí. El siguiente nivel de la experiencia mística estriba en la producción propia de imágenes interiores, y el último, en la superación del mundo de los sentidos y en la visión anicónica de Dios por parte del alma. La «unión mística», que se alcanza en la superación ascética de la persona, constituye la coronación de la «vida contemplativa». Para quienes siguen llevando una «vida activa», la «meditación» es la única posibilidad<sup>2</sup>. La mística implica la privatiza-

<sup>2</sup> J. Stelzenberger, *Die Mystik des Joh. Gerson*, Breslau, 1928, pp. 71 ss.; H. S. Denfle, *Die deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts*, Friburgo, 1951; H. Grundmann, *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*, Darmstadt, 1961; cat. *Mystik*

ción de la religión, aunque en un plano que en definitiva sólo alcanzan los santos. En esta liza, el cristiano corriente sólo participa en los niveles inferiores y, como mucho, intermedios; pero con las imágenes devocionales, ante las cuales los santos experimentaron sus visiones, se asegura su pertenencia a la comunidad ideal de la Iglesia.

El ideal del santo, como muestran las leyendas hagiográficas, experimentó tales cambios que la «contemplación» se antepone incluso a los méritos del amor al prójimo<sup>3</sup>. Constituye el verdadero sentido de una vida consagrada a Dios, sobre todo en el caso de los eremitas. En las leyendas de la época, Catalina de Alejandría, una de las primeras mártires cristianas, se convierte en una mística que siente su llamada delante de un icono de la Virgen y que, al final, es honrada con los desposorios con el niño Jesús<sup>4</sup>. En la sociedad urbana, el seglar que trata de adquirir una imagen devocional la utiliza como compensación de esa vida consagrada que se le niega y, así, aunque sea de manera esporádica e indirecta, participa en la de quienes sí han entregado la suya a Dios<sup>5</sup>. Con ello se le permite una experiencia religiosa propia que le acerca a la experiencia de Dios que tienen los santos. Las mismas imágenes están abiertas a la práctica mística y a la oración común: sirven tanto para la experiencia mística como para una religiosidad pragmática y para la educación de los niños en el seno de la familia.

En esta piedad tan marcada por la época, la adquisición de una imagen de devoción privada se convertía en un acto de cumplimiento simbólico de obligaciones. Con el «icono casero», el propietario adquiría no sólo un instrumento para la devoción, sino un certificado del ánimo piadoso que debía practicar ante él: las imágenes se convirtieron en los garantes externos de una actitud interior. El programa religioso diario se cumplía en los momentos de oración, preferentemente con el libro de horas<sup>6</sup>. El correspondiente rezo de las horas, que se adecuaba al uso de los seglares, aseguraba el desarrollo de las prácticas devocionales con imágenes. Además de estos ejercicios, el seglar también leía textos edificantes que, con nueva expresividad y sensibilidad psicológica, narraban episodios sacados de la Biblia y de las vidas de santos. La Biblia ya no bastaba para satisfacer su deseo de una experiencia personal compartida, incluso en los más pequeños gestos de la vida cotidiana, que le permitiera un acercamiento más humano a los protagonistas de aquellos relatos<sup>7</sup>.

*am Oberrhein und in benachbarten Gebieten*, Museo de los Agustinos en Friburgo de Brisgovia, 1978 [con artículos de A. M. Haas, W. Blank y E. M. Vetter]; H. Körner, *op. cit.*, pp. 43 s. [con referencias a Johannes Gerson y Tauber].

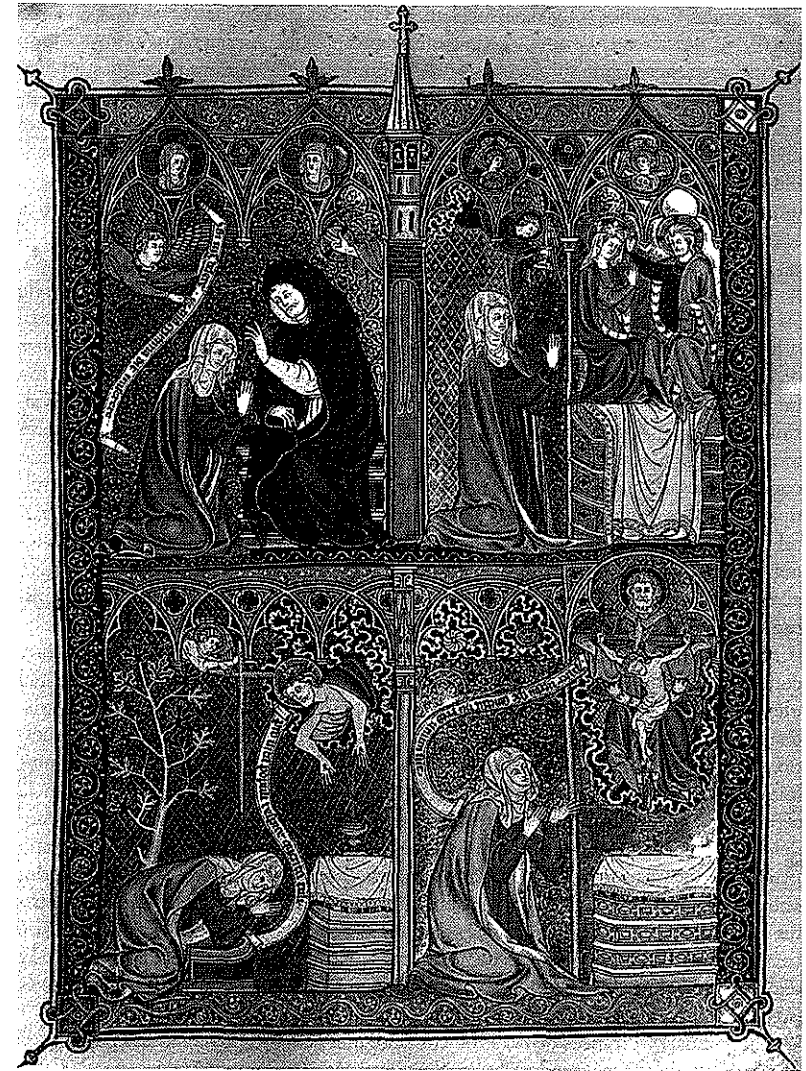
<sup>3</sup> A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1981, pp. 247 ss., pp. 435 ss.

<sup>4</sup> J. Sauer, en *Festschrift F. Schneider*, Friburgo de Brisgovia, 1951, pp. 339 ss.; M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, pp. 107 ss. [ed. cast.: *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, Alianza, 1988].

<sup>5</sup> A este respecto, desde una perspectiva completamente nueva, K. Krüger, en H. Belting y D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, Múnich, 1989.

<sup>6</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 93 s. [con más bibliografía]. Cfr. también S. Ringbom, *Icon to Narrative*, Abo, 1965, pp. 30 ss.; A. L. Mayer, «Die Liturgie und der Geist der Gotik», *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 6 (1926), pp. 93 ss.; F. X. Haimel, *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands*, Múnich, 1952.

<sup>7</sup> I. Ragusa y R. B. Green, *Meditations on the Life of Christ*, Princeton, 1961. Sobre el desarrollo posterior: M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Fráncfort, 1977, pp. 60 ss.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 77 s.; 82. El género culmina en Ludolf de Sajonia y Thomas von Kempen.



247. Londres, British Library. MS Add. 39843, fol. 28, tratado monástico francés hacia 1300 «Trez etaz de bones ames».

Tampoco las imágenes antiguas resultaban ya satisfactorias, porque narraban demasiado poco y mantenían muy alejadas a las personas representadas. Así pues, los nuevos textos y las nuevas imágenes, que surgen al mismo tiempo y tratan los mismos temas, desempeñaron una función muy similar en este deseo de una nueva representación. Textos e imágenes ofrecían material a la fantasía, y los textos apoyaban la comprensión de las imágenes en la misma medida en que las imágenes ayudaban a entender mejor los textos. En la «triple razón» de las imágenes, los autores eclesiásticos partían de la idea de que el ojo recibe impresiones más vivas que el olvidadizo oído. Por eso la imagen era más apropiada que los textos para movilizar el «sentimiento indolente»<sup>8</sup>.

En el esquema de las prácticas devocionales con imágenes, al fondo siempre aparece la mística como ideal. A este respecto, la *visión* de los santos ejerce la mayor de las fascinaciones. En el diálogo que todo devoto busca, es como si fuera la respuesta sobrenatural, y garantiza por partida doble el uso correcto de la imagen: en muchas ocasiones, los santos experimentan sus visiones ante las propias imágenes, y aseguran de manera expresa que, gracias a ellas, pueden reconocer todo lo aparecido en sus visiones<sup>9</sup>. Para su sorpresa, las personas celestiales tienen la misma fisonomía que presentan en las imágenes. La epifanía adquiere así el carácter de un encuentro privado como el que ofrecen las imágenes. No es ninguna casualidad que las visiones se multiplicaran en la misma medida en que la meditación se convirtió en un estándar general de la religiosidad. Los contenidos de estas visiones son dos, los mismos que los temas de las imágenes: garantizan, bien el diálogo personal, bien la visión directa de acontecimientos de la historia de la salvación. Las imágenes de la Virgen y de las escenas de la Pasión son los correlatos en la imagen devocional.

En cierto modo, la visión era la prosecución «milagrosa» de la experiencia natural con la imagen. En el milagro, la visión significaba la suspensión del estado terrenal del que el orante quería escapar. Las imágenes de las visiones, como solía decirse, eran vistas con los ojos del alma; las imágenes pintadas, por el contrario, con los ojos del cuerpo. Las diferencias entre ambas eran de tipo gradual; las características comunes permitían la comparación y la corroboración mutua. La imagen pintada ofrece, en la representación detallada de una persona y en la experiencia de un interlocutor, un modelo para imaginar cómo podía ser la visión. La visión, por su parte, no sólo sirve como prueba de que alguien se ha aparecido, sino que hace visible la fisonomía del interlocutor celestial, y audible lo que éste tiene que decir. La visión llena los vacíos existentes en la representación mental de las personas celestiales y ofrece una experiencia de cercanía, incluso en aquellos casos en que la lejanía divina constituye un obstáculo. El diálogo que quiere establecer el devoto introduce en la contemplación de la imagen la preparación para la visión interior, que se ve recompensada con la visión del Cielo.

Un manuscrito francés de ca. 1300 contiene una guía dirigida a monjas para lograr uno tras otro «los tres estados de las almas buenas» (*tres etaz de bones ames*). Estos

<sup>8</sup> La «triple ratio» de la imagen comienza con Gregorio Magno y es desarrollada por la escolástica. Hasta el Renacimiento se mantuvo sin cambios como argumento clásico que justificaba la razón de ser de las imágenes: M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*, cit., pp. 55 ss.; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, pp. 18 s.

<sup>9</sup> E. Benz, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969.

tres estados, en aplicación de las virtudes teologales, reciben los nombres de temor, esperanza y amor, pero en realidad representan las tres fases del camino místico. En el primer estadio encontramos la penitencia; en el segundo, la meditación o devoción (*devotion*), mientras que el tercero desemboca en la contemplación y en la unión con la divinidad. En la imagen con que se abre el manuscrito (fig. 247), la confesión purificadora de una monja se corresponde con la penitencia en tanto que preparación, mientras que la visión ascética «de las tres [Personas] que son una sola [Dios]», como reza el texto de la filacteria, se corresponde con la contemplación<sup>10</sup>.

El estadio intermedio de la devoción o meditación aparece representado por dos imágenes, en las que la experiencia de la *imagen* se separa de la experiencia *mística*. En la primera, la monja se arrodilla ante una imagen devocional —una escultura— que representa la coronación de la Virgen, mientras que en la siguiente se arroja al suelo ante la visión de un Cristo de Pasión, que aparece rodeado de nubes y le habla: «Mira todo lo que he permitido que hagan conmigo para la salvación de la gente». La imagen esculpida se apoya firme sobre el altar, mientras que la de la visión flota sobre él. El vínculo con el altar queda representado por la sangre de la herida del costado de Cristo que gotea sobre el cáliz. Así, el sacramento eucarístico se dramatiza, como en las visiones de la época, y, a su manera, también de modo parecido a las visiones, supera las leyes de la naturaleza mediante la transubstanciación y la presencia real de Dios.

La analogía entre la experiencia de la imagen y la experiencia mística queda garantizada por el hecho de que en las visiones aparezcan el Varón de Dolores y el Trono de Gracia, dos de las iconografías más modernas entre las imágenes devocionales de la época<sup>11</sup>. La semejanza entre imagen y epifanía resulta tanto más sorprendente cuanto que ambas se concretan en el diálogo personal con el observador. La relación entre imagen y verdad se resuelve en la fórmula de que la verdad se muestra a los hombres en aquellas imágenes que éstos pueden comprender. La miniatura francesa, en realidad, no es una imagen devocional, pero como miniatura de un libro puede contar y explicar de forma libre cómo se utiliza y cómo se acaba superando una imagen de este tipo.

Hay estudios muy conocidos sobre la imagen en la época de la mística, pero casi todos se ocupan de obras escultóricas al norte de los Alpes, y, no obstante, a partir de un material tan limitado pretenden establecer una ley de carácter general sobre su evolución. Así pues, no son lo suficientemente específicos porque enseguida generalizan sus observaciones, pero tampoco son lo suficientemente generales porque el campo de estudio es demasiado restringido. Dagobert Frey concluyó en cierto modo estas investigaciones al convertir el «carácter de realidad» de la imagen en el tema de su exposición<sup>12</sup>. Frey ve en la imagen mística un símbolo del «proceso de individualización»

<sup>10</sup> Londres, British Library, cód. add. 39842, fol. 28: G. Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig, 1908, pp. 224 ss.

<sup>11</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit. [con bibliografía].

<sup>12</sup> D. Frey, «Der Realitätscharakter des Kunstwerks», *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Vienna, 1946, pp. 107 ss., especialmente 118 ss. Investigaciones anteriores se deben de Georg Dehio, Wilhelm Pinder y Julius Baum. Cf. la tesina de licenciatura de K. H. Blei, *Neue Bildkonzeptionen der deutschen Plastik um 1300 und ihr Kontext*, Múnich, 1983 [con un estado de la cuestión].

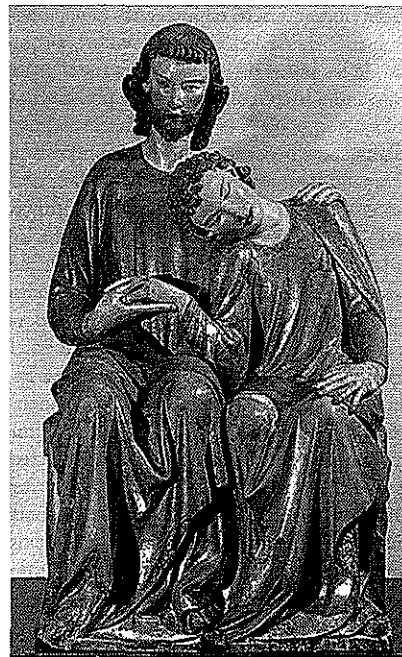


de manera muy general. En la literatura, desde Heinrich Seuse hasta Ludolfo de Sajonia y Tomás de Kempis, predominaba la misma tendencia, que consistía en dividir las historias bíblicas en imágenes de meditación, es decir, convertirlas en un «medio alcanzar el abandono místico».

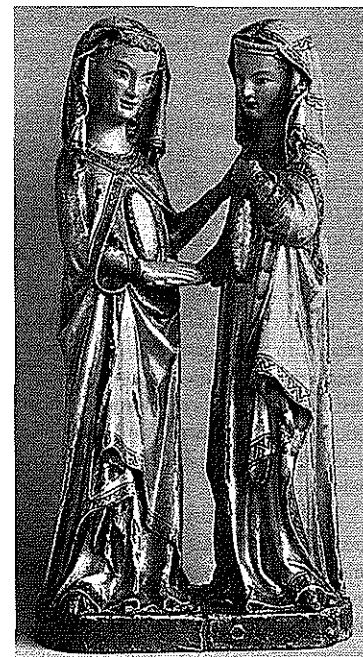
Sin embargo, Frey reconoce que la nota mística sólo se mostraba en determinadas imágenes, que denomina «nuevos motivos iconográficos». Se trata siempre de obras plásticas que representan el nuevo tipo de la imagen devocional, esto es, la Piedad, el Varón de Dolores y similares. Hacen su aparición al mismo tiempo y mantienen una conexión con las prácticas místicas más estrecha de lo habitual. Creo que merece la pena que nos esforcemos en reflexionar sobre su contexto histórico, pero también es necesario analizar con más detalle cómo debe entenderse ese momento subjetivo que todos quieren ver en estas imágenes sin haber sido capaces hasta ahora de definirlo de manera satisfactoria.

Hace tiempo que se sabe que, hacia 1300, los monasterios femeninos alemanes eran un centro del movimiento místico. Cuando se prohibió la fundación de nuevos órdenes, el movimiento femenino buscó refugio en la orden dominica. Su influencia recrudeció el problema de la asistencia espiritual (*cura monialium*), que permitía a la Iglesia mantener las cosas bajo control. Los místicos alemanes de la época son casi siempre predicadores que se dedican por completo a la tarea de guiar la vida espiritual de las monjas con novedosos textos en los que también se presta atención a las necesidades emocionales. Algunos de estos predicadores, como el maestro Eckhart, llegaron tan lejos y emplearon medios tan poco convencionales que fueron sospechosos de herejía<sup>13</sup>. Este campo de acción específico de la mística, en el que se desarrolló un género literario propio, dio como fruto precisamente las obras de arte en las que se ponen de manifiesto las tendencias místicas. Esta conexión, aunque reconocida por todos, no ha sido estudiada todavía de manera tan sistemática como la literatura edificante y sermonaria coetánea.

El monasterio femenino de Kathariental cerca de Diessenhofen, en Turgovia (Suiza), es el lugar más apropiado para introducirnos en las nuevas configuraciones que adquiere la imagen devocional. En 1305 se consagran cuatro nuevos altares en la cabecera, uno de los cuales se dedica a san Juan evangelista. En ese altar se ubicó al parecer una «imagen de san Juan» que, según cuenta su historia, fue realizada por el maestro Enrique de Constanza «en nogal con tanta belleza que todos se admiraban, incluso el propio maestro». Con mucha probabilidad, esta imagen se conserva en una gran obra escultórica de Amberes (fig. 248) que procede del citado monasterio, al igual que otras dos del mismo tema, una de ellas de plata. Asimismo, Vírgenes, dos crucifijos y una Visitación (fig. 249) también de pequeño formato en Nueva York —esta última, por cierto, con su color original— se pueden remitir al mismo lugar<sup>14</sup>. Así pues, todo



248. Amberes, Museo Mayer van den Berg. Grupo de Cristo y san Juan del monasterio de Kathariental, en el cantón suizo de Turgovia, hacia 1305.



249. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Visitación del monasterio de Kathariental, hacia 1305.

<sup>13</sup> K. Bücher, *Die Frauenfrage im Mittelalter*, Tubinga, 1910; Grundmann (como en nota 2); H. Wilms, *Geschichte der deutschen Dominikanerinnen*, Dülmen, 1920; O. Decker, *Die Stellung des Predigerordens zu den Dominikanerinnen*, Vechta, 1938; W. Blank, en cat. *Mystik am Oberrhein*, 1978 (como en nota 2), pp. 25 ss.; J. Quint, *Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate*, Múnich, 1963.

<sup>14</sup> A. Birlinger, «Leben heiliger alemannischer Frauen im Mittelalter V: Die Nonnen von S. Kathariental», *Alemannia* 15 (1887), pp. 152 ss. Sobre la historia del monasterio: R. Hausherr, «Über die Christus-Johannes-Gruppen», *Beiträge zur Kunst des Mittelalter. Festschrift Hans Wentzel*, Berlín, 1975, pp. 79 ss., especialmente p. 82.

indica que el monasterio fue propietario de un buen número de imágenes devocionales de este tipo: nótese que hablamos de imágenes de devoción y no de altar, porque servían a los orantes privados también fuera de las horas de oración para meditar en altares secundarios y otros lugares del ámbito monástico, como sabemos por las biografías de monjas locales<sup>15</sup>.

La «imagen de san Juan», sin embargo, no sólo representa al apóstol, como cabría esperar, sino que lo hace «descansar en el corazón de nuestro Señor», como describe un texto contemporáneo procedente del monasterio. Una monja rezaba ante ella con tal arrobamiento, que otra la vio levantar sobre el suelo<sup>16</sup>. El motivo amoroso, como se sabe, se inspira en el relato de la Última Cena, donde se dice: «Uno de sus discípulos, el que Jesús amaba, estaba a la mesa al lado de Jesús. [...] Él, recostándose sobre el pecho de Jesús, le dice...» (Jn 13, 23-25). Se malinterpretaría la obra y se pensaría que el personaje principal es Cristo si no supiéramos que la imagen representa a san Juan en el estado de plenitud del amor divino, plasmado en la imagen de manera realmente sugestiva. La orante, cuyo ideal lo constituía la mística de la novia de Cristo, podía identificarse con san Juan y dejarse arrebatar por los gestos del cuerpo y las líneas del ropaje, que tan sutilmente expresan el motivo amoroso, y entregarse al abandono pasivo del amor de Dios.

En la actividad psíquica de sus personajes, la obra escultórica responde a la perfección a los deseos que las monjas depositaban en ella cuando realizaban ejercicios místicos. En tanto que imagen individual, debería considerarse parte de la tradición de la imagen de culto, pero se parece tan poco a sus predecesoras, que no se puede explicar a partir de este género: más bien implica una nueva concepción de lo que es una imagen venerada. Esta nueva configuración tuvo consecuencias formales y estaba al servicio de una función, la de incluir el momento subjetivo en la imagen misma.

Desde el punto de vista formal, la particularidad estriba en el momento narrativo, que, en realidad, contradice la imagen individual al acabar con su quietud. El diálogo que se quería desarrollar con la imagen de culto, en la imagen devocional ya se halla presente en la propia obra. La narración no ilustra un acontecimiento, sino que confiere tal vida a las figuras, que podemos imaginar sus sentimientos. Así, en la Piedad es la madre del muerto la que presenta su compasión como ideal de comportamiento. En el grupo de la Visitación procedente de Katharintal, es el tierno saludo de Isabel a María lo que pretende expresar la talla. La María embarazada que va a visitar a su prima aparece diferenciada por la corona, pero, por lo demás, se parece tanto a la que la reverencia que podría confundirse con ella, pues incluso ambas llevaban en el pecho la

nota 23. Aquí también se encuentra la referencia al maestro Enrique. Sobre el grupo de Amberes, véase J. de Coe, *Museum Mayer van den Berg*, cat., t. II, Amberes, 1969, pp. 87 ss. Sobre el grupo de Nueva York, véase I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*, Augsburg, 1930, pp. 60 ss., núm. 76. Sobre el tema en general, véase el trabajo de K. H. Blei mencionado en nota 12.

<sup>15</sup> Cfr. las vidas de monjas editadas por Birlinger (como en nota 14).

<sup>16</sup> Cfr. la vida de Adelheit Pfefferhartin, hacia 1340: Birlinger (como en nota 14), p. 152. Sobre el tema, véase también W. Blank, «Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbilds um 1300», *Alemannisches Jahrbuch* (1964-1965), pp. 61 ss.

imagen del niño del que estaban embarazadas. La mística mariana es un camino de imitación de la Virgen con el objetivo de parecerse a ella. La escultura no cuenta una anécdota, sino que busca la forma adecuada para el tema del amor por la Virgen. Con ello, supera la distancia existente y ofrece en su propia composición el modelo de la contemplación mística: es el diálogo personalizado lo que la observadora debe imitar. No obstante, permite dos formas distintas de contemplación. La identificación emocional con uno de los personajes, ya sea María o Isabel, se completa con la posibilidad de revivir una situación bíblica: el encuentro de las dos madres. También la imagen de san Juan permite participar en las conversaciones de la Última Cena bíblica. Por tanto, las imágenes devocionales enlazan la propuesta de hablar con personas, propia de la visión, con la de revivir plásticamente la vida de Cristo o de los santos.

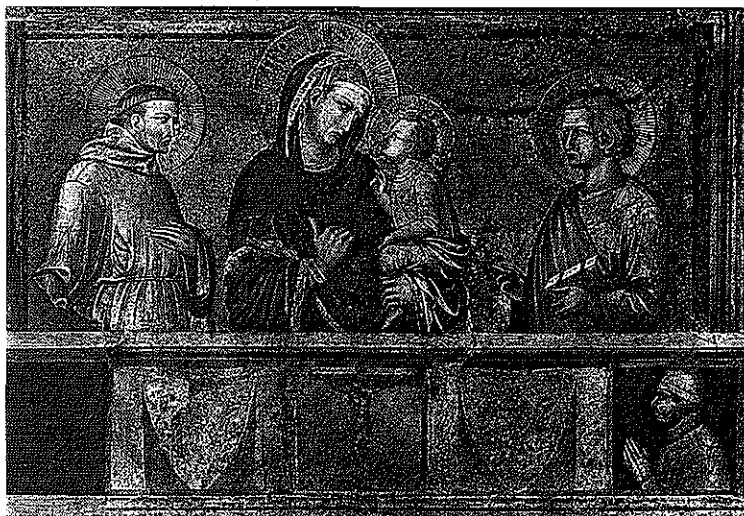
El momento subjetivo, al que hasta ahora no se ha dedicado mucha reflexión, no radica exclusivamente en el gesto narrativo, sino que implica la franqueza de la expresión o de la situación. Es así precisamente como la imagen se da la mano con la imaginación del observador, al eliminar obstáculos y no someterla a ataduras. La atmósfera es más importante que el tema, y sobre éste puede disponer el observador. Esta franqueza es un momento subjetivo en la misma medida en que lo son las metamorfosis del estado espiritual que exige la práctica mística. La comunidad requiere por lo general acuerdos permanentes. En la unidad que supone el individuo, éstos se pueden obviar.

D. Frey, en el ejemplo de la monja Margarethe Ebner, ha descrito con tanta precisión el margen de juego que se permitía el observador en su trato con la imagen, que nos vamos a limitar a escucharle: «Lo esencial es que la realidad de lo que el objeto representa, como en los juegos infantiles, no se sitúa en una experiencia objetiva, sino subjetiva. De hecho, causa la misma impresión que la niña que juega con una muñeca, cuando Margarethe Ebner cuenta cómo coge la imagen del Niño de la cuna porque por la noche “no es obediente” y no la deja dormir, así que lo sienta en su regazo y habla con él, lo reposa sobre su pecho desnudo, para que mame, y se asusta al sentir “un tacto humano de su boca”. Este juego adquiere tintes erótico-patológicos cuando relata que por las noches mete consigo en la cama un crucifijo de madera de tamaño natural y lo pone sobre su cuerpo»<sup>17</sup>.

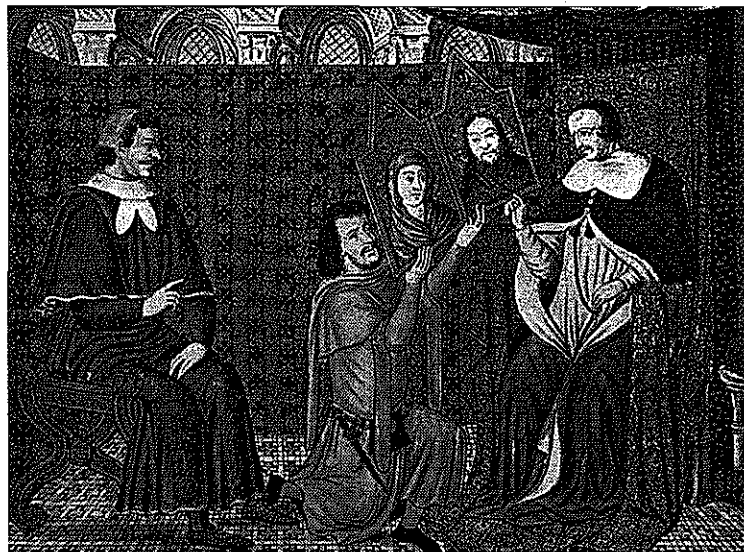
Estas narraciones pueden interpretarse de maneras muy distintas. A nosotros nos interesa aquí la reacción femenina a una vida monacal comunitaria, sino lo que implica como síntoma de una variante extrema de la mística, nuestro verdadero tema. Sin duda alguna, las nuevas imágenes que hemos mencionado, como la Piedad y el grupo de Cristo y san Juan, fueron creadas para un determinado medio, en este caso, para el monasterio femenino de la orden dominica. Sin embargo, lógicamente no se trata de las únicas obras que surgen en el contexto de la mística. En Italia aparecen nuevas configuraciones iconográficas similares en el ámbito de la pintura sobre tabla, como sucede, por ejemplo, cuando Barna da Siena no pinta un camino del Calvario como escena, sino un Cristo con la cruz a cuestas como imagen de devoción<sup>18</sup>. Por lo demás,

<sup>17</sup> D. Frey, *op. cit.*, pp. 124 s. con citas de Ph. Strauch, Margarethe Ebner y Heinrich von Nördlingen.

<sup>18</sup> Véase D. Ventroni, *Barna da Siena*, Pisa, 1972, lám. 70.



250. Asís, San Francesco, iglesia inferior. Obra de Pietro Lorenzetti, hacia 1320.



251. Antiguamente en París, Ste-Chapelle. Pintura mural del rey Juan el Bueno († 1364), según una copia en acuarela de la colección Gaignières. París, Biblioteca Nacional.



252. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. Imagen de altar del papa Urbano V.



253. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Botticelli, Retrato de Giovanni de' Medici.

en Italia parece que el elemento seglar comenzó a desempeñar un papel antes que en el norte de Europa, donde la religiosidad privada permaneció aún durante mucho tiempo bajo el radio de influencia de las órdenes religiosas. A ello se debe también que las obras escultóricas que, por pequeñas que fueran, podían disponerse en altares laterales, hallaran una mejor ubicación en el ámbito monacal que las imágenes sobre tabla, por lo común más apropiadas para las paredes de una casa. En el norte de Europa, además, predominaba la imagen escultórica, aunque también en algunos monasterios cada celda disponía de su propia imagen sobre tabla: en el caso de los cartujos de Champmol, representa siempre la Crucifixión, pero se añadía en cada caso la efigie del correspondiente ocupante de la celda<sup>19</sup>.

Llegados a este punto, debemos recordar de nuevo que la mística simplemente es la variante radical de la devoción privada, a la que todos estaban invitados. Éste es el motivo de que la extensión de la *imagen privada* exceda en mucho el radio de acción de la *imagen mística*. La imagen privada llega a muchas manos y sirve a muchos usos, entre ellos algunos completamente mundanos. Vamos a intentar reflejar el amplio campo en el que se desenvuelve con un ejemplo en el que desempeñan su papel diversas variantes de imagen privada. Se trata de la obra encargada por un matrimonio desconocido y pintada por Pietro Lorenzetti hacia 1320 en la iglesia inferior de Asís (fig. 250)<sup>20</sup>. En sentido estricto, no puede considerarse una imagen privada, como tampoco podía ser considerada una imagen devocional la miniatura francesa a la que nos referimos antes. Al fin y al cabo, se trata de una pintura mural en un espacio público que hace referencia al género de la imagen privada, pero precisamente por ello nos ofrece mucha información sobre ella, tanta, que da la impresión de ser un comentario sobre la imagen de devoción privada.

Los santos surgen tras un antepecho de mármol que les permite presentarse siguiendo el esquema de medio cuerpo de los iconos. En el propio antepecho, es decir, en un ámbito fuera de la imagen o delante de ella, se situaban enfrentados dos retratos de un matrimonio en la disposición de perfil habitual en la época. El retrato de la mujer está destruido. La postura orante remite a una pequeña imagen devocional sobre fondo dorado que representa el crucifijo y que se puede considerar como una tabla propiedad del matrimonio. Los campos restantes se han rellenado con los escudos de los esposos, que preservan su existencia burguesa y completan los retratos.

Sobre ellos se abre una especie de ventana con las figuras celestiales, que dan la impresión de ser personas vivas, mientras que las representaciones del antepecho tienen el carácter de obras artísticas. La Virgen, en tanto que personaje principal, aparece flanqueada por el apóstol san Juan y por san Francisco, el santo titular de la iglesia. Está completamente absorta en una conversación con el Niño, pero la conversación trata de la esposa. San Francisco aparece involucrado en la charla y asegura que es él quien intercede por su clienta, a la que señala con la mano derecha. En la imagen, no sólo se ve que habla, sino que también se percibe de lo que habla. María ha expresa-

do su súplica al Niño, quien sin embargo pregunta quién le ha pedido esa intermediación. Ella responde con el popular gesto del pulgar, con el que dice: me dirijo a ti a petición de éste. Así se genera toda una cadena de relaciones comunicativas que conectan a las cuatro personas entre sí.

La conversación, en cuyo centro se sitúa la esposa, desemboca en una expresiva narración en imágenes en la que todo sigue un curso muy humano. Así, la imagen no sólo trata de una demanda privada, sino que lo hace también con una actitud o un tono privados, como si la escena se desarrollase en este mismo momento ante nuestro ojos. La imagen sufre con ello tal modificación, que la esperanza privada de salvación se revela como su verdadero tema. En el apariencia atemporal de los iconos se ha colado un episodio, y en este movimiento episódico el individuo privado se ha visto incluido en la imagen principal. La imagen muestra la reacción a la expectativa que el donante depositaba en ella, es decir, que se apropia completamente de su visión privada.

Esto nos trae a la memoria los antiguos milagros de la Virgen, en los que las imágenes realmente pasaban a la acción. En el siglo XIV, estas leyendas gozaban de tanto predicamento que se incluían en colecciones de sermones y en textos como el tratado penitencial de Jacopo Passavanti, por lo demás con pequeñas variantes, aunque muy significativas. Uno de estos *exempla*, procedente de las leyendas de Caesarius de Heisterbach, es narrado por Passavanti con un extensión inusual<sup>21</sup>. Para recuperar su antiguo patrimonio, un caballero había firmado un contrato con el diablo y había negado a Cristo. Sin embargo, cuando le llegó el turno a la Virgen, no fue capaz de renegar de ella, se retiró del juego y entró arrepentido en una iglesia, «donde había una talla pintada la Virgen María con el Niño. Se arrodilló ante ella llorando y, humildemente y con lágrimas, le pidió perdón [...]. Entonces la Virgen habló por boca de la imagen (*per la bocca della imagine*), de tal modo que se la oía con claridad, y dijo a su pequeño hijo: "Tú, el más dulce de los hijos, te ruego que perdones a este caballero". Pero el hijo no respondió nada y miró hacia otro lado». Como seguía mostrándose impasible, «la imagen se incorporó, puso al niño sobre el altar y se arrodilló ante él diciéndole: "Mí dulce hijo, te ruego que por amor a mí perdones el pecado del caballero penitente". En respuesta al ruego, el niño tomó la mano de su madre, hizo que se levantara y habló: "Queridísima madre, no puedo negarte nada de lo que pides. De tal modo que por ti perdono sus pecados al caballero". Y la madre tomó al hijo en brazos y regresó a su asiento».

La leyenda refleja la perspectiva privada que se tenía de las imágenes de una manera tan ilustrativa, que esta circunstancia no necesita ninguna otra explicación, aunque nos hace tomar conciencia de que la intermediación era necesaria para dirigirse a Dios, es decir, que uno tenía más posibilidades de que las cosas fueran bien cuantos más defensores pudiera emplear a su favor. Este ejemplo es especialmente bueno para hacerse una idea del particular significado de María que, por decirlo de algún modo, se había convertido en agente universal de todas las peticiones privadas. La gente se dirigía

<sup>19</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 96.

<sup>20</sup> Sobre el fresco de Lorenzetti, véase H. Belting, «Vom Altarbild zum autonomem Tafelbild», *Busch* I (1987), p. 104; P. Poeschke, *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Múnich, 1985, p. 11, lám. 259.

<sup>21</sup> J. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, Florencia, 1725, pp. 54 s. Sobre los milagros de la Virgen, véase cap. 14, nota 50.

a la Madre de Dios como a su propia madre, y propiciaba que se mostrara indulgente al honrarla por medio de una imagen. Como estaba representada por todas partes, con la imagen propia se aspiraba a una formulación personal. La imagen transmite la petición del propietario a la Virgen, y ésta a su vez se la transmite a su hijo, es decir, a Dios. Uno siente la tentación de definir de una manera más exacta la relación entre la mediación de la *imagen* y la mediación de la *Virgen*, pero con ello nos encontraríamos rápidamente con los límites que imponen lo que dicen los textos de la época.

## 19.2 Imagen devocional y objetos preciosos en la cultura cortesana

La imagen de devoción privada se producía por lo común para el mercado local, donde su valor se regía por el formato de la tabla o el precio de los colores. Un humanista como Petrarca apreciaba un icono de la Virgen de su propiedad porque venía de Giotto y porque colmaba sus expectativas de conocedor erudito<sup>22</sup>. No obstante, lo normal era que, a la hora de adquirir una imagen, se prefiriera el tema piadoso a la obra de arte, para la que aún no se tenían criterios de valoración. En la cultura cortesana las cosas son distintas, porque en este contexto las imágenes se mueven mucho, son adquiridas por agentes o intercambiadas entre príncipes. En los inventarios de las cortes francesas, se diferenciaban, según la factura o la técnica, como «ouvrage» de Roma, de Grecia, etc., indicando a veces esta procedencia si se trataba de una imagen sobre tabla, un trabajo textil o una obra de orfebrería. A finales del siglo XIV floreció el comercio de imágenes entre Florencia y Aviñón, como sabemos gracias a la correspondencia del mercader Datini de Prato<sup>23</sup>.

Hasta la Revolución francesa, en la Ste-Chapelle de París existió una imagen mural del siglo XIV que reflejaba el regalo de una de estas tablas en los círculos cortesanos (fig. 251). En la copia en acuarela, se ve cómo el rey francés Jean le Bon († 1364) presenta al papa en su corte de Aviñón un valioso díptico<sup>24</sup>. Lamentablemente, ignoramos tanto el motivo del regalo como el significado de la obra, sobre la que se ha especulado mucho. No pudo tratarse, desde luego, de una imagen sobre tabla normal, sino que debió de poseer un valor de culto, que por entonces solía asociarse a leyendas sobre milagros o sobre el origen de las obras. La forma de las tablas, con los frontones individualizados y los diseños de los fondos, remite, sin embargo, a un producto de la pintura italiana.

Una doble escala separaba entonces el valor cultural del valor material y más tarde también del valor artístico de una obra. Sólo en casos excepcionales conocemos algún detalle más al respecto. Una de estas excepciones la encontramos en la imagen de altar con la que el pintor boloñés Simone difunde como beato la figura del papa Urba-

<sup>22</sup> Véase el testamento de Petrarca: H. W. Eppelsheimer (ed.), *Petrarca. Dichtungen, Briefe, Schriften*, Frankfurt del Meno, 1956, p. 188.

<sup>23</sup> H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 47, 93, 282 [con documentación]. Sobre las denominaciones de *ouvrage*, véase M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, cit., pp. 41 ss.

<sup>24</sup> O. Pächt, «The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry», en M. Meiss (ed.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, 1961, pp. 402 ss., il. 29.



254. París, Museo del Louvre.  
Tondo de Jean Malouel, hacia 1400.



255. Nueva York, Metropolitan  
Museum of Art. Amuleto parisino  
de esmalte dorado, hacia 1400.



256. Baltimore, Walters Art Gallery. Tondo mariano, hacia 1400.

no V, fallecido en 1370 (fig. 252). En 1374, los habitantes de Siena decidieron que se pintase un altar funerario «con la imagen y la figura» del papa, que había regresado de Aviñón a Roma<sup>25</sup>. La *imago* de Urbano tenía como objeto imponer su culto y acelerar su canonización. La tabla de Simone muestra al papa en el trono de San Pedro mientras los ángeles le imponen la tiara de la triple corona. En la mano sostiene un díptico que actúa como una imagen dentro de la imagen y tiene un doble sentido. Por un lado, constituye una cita de los dos iconos apostólicos de Letrán, ante los que, según la leyenda, Constantino se había convertido al cristianismo (fig. 73; véase cap. 15.1). Así pues, son un símbolo de la iglesia episcopal de Roma, que Urbano ha vuelto a tomar bajo su poder. A pesar de su formato moderno, corriente en Italia, se entienden como arquetipos de los iconos, que superan en rango a cualquier otra imagen sobre tabla.

Un siglo más tarde, Botticelli pintó el retrato de Giovanni de' Medicis (1467-1498), que también muestra una imagen dentro de la imagen (fig. 253), pero si comparamos el sentido del motivo con el que poseía en la obra anterior, veremos que le da la vuelta por completo<sup>26</sup>. En el ínterin, el retrato se había desarrollado como género de la imagen privada, lo cual quiere decir que constituía un tema independiente y ya no era el mero apéndice de un icono de santos. Giovanni de' Medicis se nos presenta como un coleccionista de arte que muestra como objeto de colección el fragmento de una antigua imagen de devoción o de altar, reconocible por el estilo histórico, en un nuevo marco. Quizá se trate de la representación de su santo patrono, pero este hecho no cambia lo que acabamos de decir. Resulta significativo que el propietario hiciera enmarcar la imagen trecentista a modo de tondo, el formato que se impuso hacia 1400 en la imagen devocional privada de los círculos cortesanos. Con ello desembocamos en un tema que se sitúa temporalmente entre el altar papal de Bolonia y el retrato florentino. Pero para ello tenemos que cambiar de lugar y visitar las cortes francesas.

Un ejemplo destacado de la imagen privada cortesana es el gran tondo del Louvre que pintó Jean Malouel para el duque de Borgoña (fig. 254)<sup>27</sup>. En el reverso aparece el escudo ducal, y su forma y el hecho de que esté pintado por las dos caras indican que se trataba de una pieza de inventario móvil que se llevaba en los viajes de la corte. Durante los traslados estaba protegido en un estuche de cuero, del que lo sacaba su propietario cuando quería coger en sus manos la imagen devocional: sólo así era posible utilizarlo, y en esas ocasiones el propietario contemplaba un valioso espejo pintado, en cierto modo celestial, que no le devolvía su propia imagen, sino la de un Cristo de Pasión. En cuanto al tema, la tabla, que se utilizaba de una manera tan personal, también está pensada para un destinatario culto, pues presenta una concepción original del asunto, sujeta a diversas interpretaciones. El grupo trinitario del Trono de Gracia se halla amalgamado con el llan-

to de la Virgen y san Juan sobre Cristo muerto; por este motivo, no es posible situar la escena ni en el cielo ni en la tierra. El duque podía admirar una invención que su pintor de corte había pensado expresamente para él, sin tener que justificarse ante los iconógrafos eclesiásticos. El margen de maniobra para innovaciones de este tipo era mucho mayor en este caso que en otras circunstancias. El tono privado de la imagen se unía al gusto cortesano por los contenidos complejos y las concepciones originales.

La nota personal radicaba también en que la obra era una pieza destacada del arte de corte y presentaba las características de una producción privilegiada. Entre éstas se cuentan los colores intensos, con el profundo azul ultramar, que armonizaban perfectamente con el fondo dorado, que recordaba a los estimados «esmaltes dorados» de la orfebrería parisina. La propia forma del objeto supone un rasgo característico del antiguo «arte suntuario», que entretanto se había privatizado en el uso cortesano. Espejos y vasos, de los que apenas se han conservado ejemplares, mostraban esta forma redonda, y un pequeño amuleto de «esmalte dorado», adquirido no hace mucho por el Metropolitan Museum de Nueva York, presenta sobre la superficie circular el mismo tema de la historia de la Pasión (fig. 255)<sup>28</sup>. Así pues, el tondo de Malouel se acerca a un objeto precioso que se mediría por unas normas distintas de las que sugiere el asunto piadoso.

La relación con la orfebrería requiere mayor atención antes de que podamos extraer más conclusiones. Para ello, vamos a concentrarnos en un tondo actualmente propiedad de la Walters Art Gallery de Baltimore, con el que seguimos situándonos en la época en torno a 1400 (fig. 256)<sup>29</sup>. La imagen devocional, de 22 cm de diámetro, se ajusta tanto al aspecto de una obra de orfebrería, que podría parecer el equivalente pintado de una de ellas. El marco ricamente moldurado, con su perfil convexo, presenta la divisa grabada de su dueño («Je suis bien») y las rosetas en relieve habituales en el ámbito de la metalistería. El oro del marco se extiende de tal modo por el interior de la imagen, que subraya más la unidad de un objeto precioso que la diferencia entre imagen y marco. A esta idea también se adecua el hecho de que ningún motivo de la imagen invada el marco, y de que incluso la Virgen sobre el creciente lunar, envuelta en un azul esmaltado, esté insertada en el campo circular visible de la imagen. En su nimbo aparece grabado «Ave María». Dos ángeles diáconos sostienen el cortinaje con el emblema cortesano de Cristo como cordero. Su dueño podía disfrutar de múltiples referencias, que estaban pensadas para él. Entre ellas, destaca en primer lugar la postura del niño Jesús, que se acerca con una pluma de escribir hacia un minúsculo tintero que la Virgen sostiene en una de sus manos, para anotar la respuesta en el diálogo con el propietario de la imagen.

Un objeto precioso del tipo al que hace referencia la imagen circular, se ha conservado en un minúsculo tríptico en Amsterdam<sup>30</sup>. Es una Piedad con ángeles configu-

<sup>25</sup> Sobre Siena, véase Vauchez (como en nota 3), p. 106, con nota 23. Sobre la tabla de Simone en la Pinacoteca de Bolonia, véase O. Pächt, *op. cit.*, il. 28; F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300*, Bolonia, 1978, pp. 200 s.

<sup>26</sup> Nueva York, Metropolitan Museum of Art. La gran imagen sobre tabla (58,5 x 39,2 cm) parece reproducirla en color en el catálogo de Christie's *Forthcoming Sales November-December*, 1982.

<sup>27</sup> M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late 14th Century and the Patronage of the Duke*, cit., p. 280, il. 832. Sobre Malouel, cfr. también el catálogo *Europäische Kunst um 1400*, Viena, 1962, núm. 19; G. Troescher, *Burgundische Malerei*, Berlín, 1966, pp. 67 ss. El tondo tiene un diámetro de 64,5 cm.

<sup>28</sup> Nueva York, Metropolitan Museum of Art (Inv. 17.190.913).

<sup>29</sup> D. Miner, en *Art News* 64, 10 (1966), pp. 41 ss. Cfr. también H. Belting, «Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild», cit., p. 160.

<sup>30</sup> M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, cit., pp. 132, 142, il. 572. Cfr. también T. Müller y E. Steingraber, «Die französische Goldemalplastik um 1400», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 5 (1954), pp. 48, 72; H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 115.

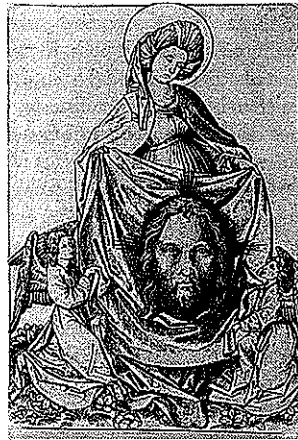




257. Forlì, catedral. Xilografía de la «Madonna del Fuoco», hacia 1450 (según Körner, H. Körner, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, Múnich, 1979, il. 7).



258. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Virgen con el Niño, grabado en cobre del Maestro E. S. (Lehrs núm. 73).



259. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Santa Verónica del Maestro E. S. (Lehrs núm. 174).

rada en la imagen principal como esmalte (*émail en ronde bosse*), mientras que en las hojas laterales, con la Virgen y san Juan, se aplica una técnica de esmalte distinta, a lo que se añade por último un frontón con la Coronación de la Virgen realizada en metal fundido. En el reverso, una cuarta técnica caracteriza a la Verónica, grabada en una placa de metal pulido. En otras obras, el aspecto externo de la obra se completaba con perlas y piedras preciosas, que muchas veces eran más grandes que las cabezas de las pequeñas figuras, casi miniaturas. Estos objetos recibían en aquella época el nombre de joya (*joyau*), sin distinguirse si se trataba de una imagen de devoción o de un objeto de adorno. Ca. 1380, Luis de Orleans redactó con su propia mano un inventario de las «joyaux» de su propiedad. El duque de Berry disponía de un «garde de joyaux» propio que realizaba los inventarios y llevaba el libro de las donaciones a la Ste-Chapelle. La mayoría de estos objetos estaba destinado a los regalos de Año Nuevo, de los que el duque recibió varios cientos. Entre ellos había 177 «joyaux» y 80 manuscritos, casi todos iluminados. El denominado *Caballito de oro* de Altötting fue el regalo de Año Nuevo que la reina de Francia hizo a su esposo en 1404, antes de ser empeñado al hermano de la reina, el duque de Baviera, de cuya propiedad pasó luego al mencionado lugar de peregrinación. Las «joyaux» eran inversiones de capital, y a veces su nuevo propietario las fundía de inmediato para disponer del oro y de las piedras preciosas<sup>31</sup>.

Ahora podremos captar el sentido de ese proceso que he denominado privatización del arte suntuario. En los tesoros eclesiásticos, la orfebrería se utilizaba para guardar las reliquias, es decir, para aumentar el aura cultural con el valor material. El patrimonio eclesiástico había tenido hasta entonces el carácter de una sacralidad inviolable y se utilizaba para la exposición de culto pública. En el arte privado de las cortes, los relicarios son ahora la excepción, mientras que la regla la componen las piezas de aparato realizadas en valiosos materiales y con un despliegue de virtuosismo técnico. La distancia entre las nuevas «joyaux» y los antiguos relicarios se repite en los libros miniados. Los lujosos manuscritos tienen su origen en encargos príncipescos y no cumplen una función pública, a veces ni siquiera la función que les corresponde como libros de lectura, porque lo que importa es su carácter de objetos de representación, y esta representación consiste en un derroche de imágenes ornamentales. Son precisamente estos dos medios, el de las «joyaux» y el de los libros de las horas iluminados, en los que el propietario se hacía representar, eso sí, en la pose de un orante que contempla una imagen devocional<sup>32</sup>.

Los inventarios de los duques de Berry y de Borgoña, por mencionar sólo estos dos ejemplos, nos ofrecen una buena imagen de los patrimonios artísticos cortesanos, para los que ya existía un mercado propio<sup>33</sup>. Se coleccionaban e intercambiaban objetos precio-

<sup>31</sup> Cfr. sobre el tema, en general, M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, cit., pp. 40 s., 48 s., 50 s. Sobre el inventario de Luis de Orleans, véase H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I, duc d'Anjou*, París, 1906. Cfr. también nota 33.

<sup>32</sup> Al respecto, véanse las ediciones científicas de Millard Meiss.

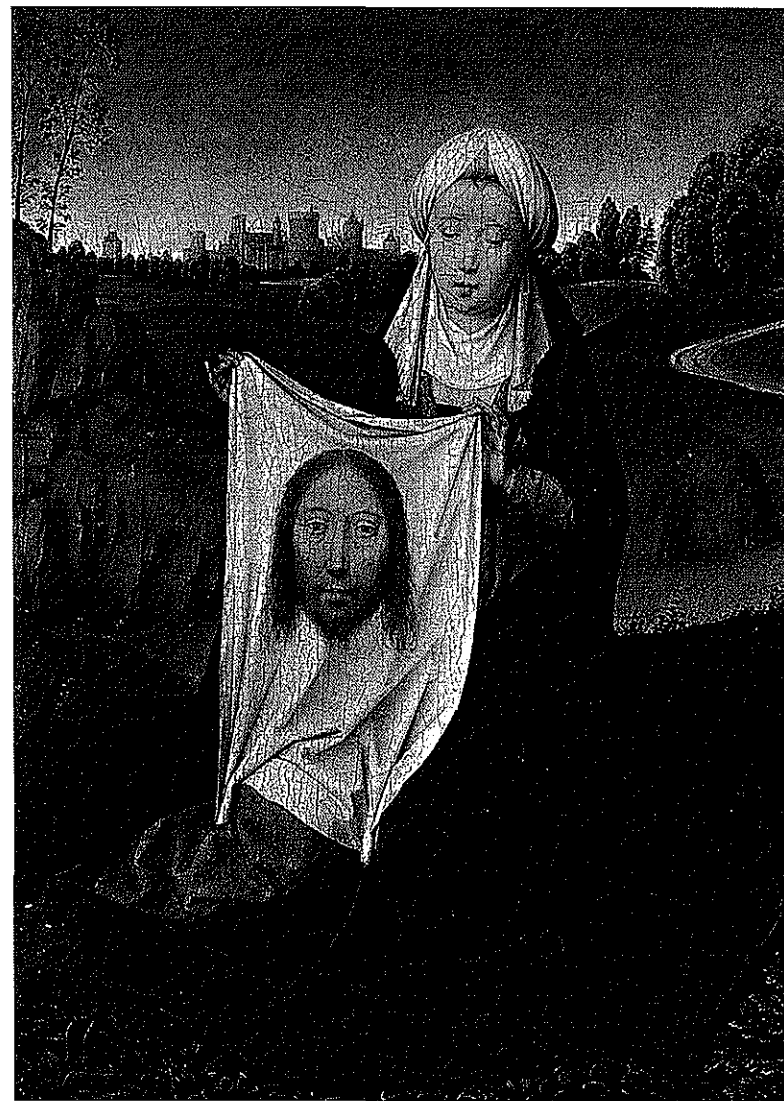
<sup>33</sup> J. Guiffrey, *Inventaires de Jean duc de Berry*, 2 tomos, París, 1984, 1986; B. Prost, *Inventaires... des ducs de Bourgogne*, 2 tomos, París, 1902, 1913; Troesch (como en nota 27), pp. 91 ss.

esos que estaban legitimados en tanto que imágenes devocionales y libros de oración, pero su verdadera función estribaba en su valor mercantil y en los fines de representación perseguidos. Aunque también se tomaban en serio como instrumentos devocionales, se valoraba más su estética y su excentricismo iconográfico. El gusto privado, adicto a las novedades, se convirtió en el baremo de una producción fomentada por la competitividad de coleccionistas y mecenas. En una primera fase, la pintura sobre tabla y la escultura pasaron a un segundo plano en esta esfera privada del arte. Las tablas pintadas, como leemos en los inventarios, imitaban los ejemplos de los libros y de los relicarios, a veces incluso eran obras compuestas, mitad pintura, mitad trabajo de metalistería. El antiguo icono fue sobrepujado por la suntuosidad de los encargos principescos. No obstante, la imagen sobre tabla emprendería pronto su marcha victoriosa, desempeñando las nuevas funciones de las que vamos a hablar a continuación. En la corte misma, fue apreciada como obra del pintor de corte, en quien se aprendió a valorar el estilo personal. El futuro carácter artístico de la obra ya se encuentra en germen en este arte cortesano<sup>34</sup>.

### 19.3 La competencia entre los medios de la imagen: pinturas y estampas

Si se la observa desde la perspectiva del arte cortesano, la imagen impresa causa en un primer momento justo el efecto contrario. Se imprime sobre papel barato y puede ser reproducida en masa, es decir, que también se encuentra a disposición de la capa media burguesa, que quiere hacer suya la imagen. A veces parece incluso que las estampas hubieran asumido las anteriores funciones del arte de corte. Desde 1440, aproximadamente, son portadoras de felicitaciones de Año Nuevo, al igual que antes los objetos preciosos, aunque con motivos iconográficos y textos tomados de la vida de oración dominica<sup>35</sup>. Un vínculo entre el arte cortesano y las artes gráficas lo constituyen asimismo sus autores; es el caso de orfebres —por ejemplo, el Maestro E. S. del Alto Rin— que comienzan a hacer grabados sobre cobre, con lo que se abren las puertas de un nuevo mercado. Sin embargo, es necesario evitar la dicotomía entre un arte cortesano elitista y un arte barato de masas si se quiere llegar a la raíz del asunto, porque la relación entre la estampa y la pintura sobre tabla, en el sentido de un medio que toma prestado y da, es menos clara de lo que podría esperarse en un primer momento. En estas páginas, nos vamos a ocupar sólo de un aspecto parcial que se limita a la imagen sacra en su variante privada, pero debemos tratar ciertos problemas si queremos comprender las metamorfosis de la imagen religiosa en la nueva era, y para ello debemos subrayar más los aspectos comunes entre los distintos medios que sus diferencias técnicas.

Aún no se ha arrojado suficiente luz sobre la protohistoria de la xilografía y la calografía<sup>36</sup>. El estampado de telas con ayuda de tacos de madera creó algunos presupuestos técnicos necesarios. Las barajas son una de las tareas más antiguas encomen-



260. Washington, National Gallery of Art. Hans Memling, *Santa Verónica*.

<sup>34</sup> Véase M. Warnke, *Der Hofkünstler*, Colonia, 1985.

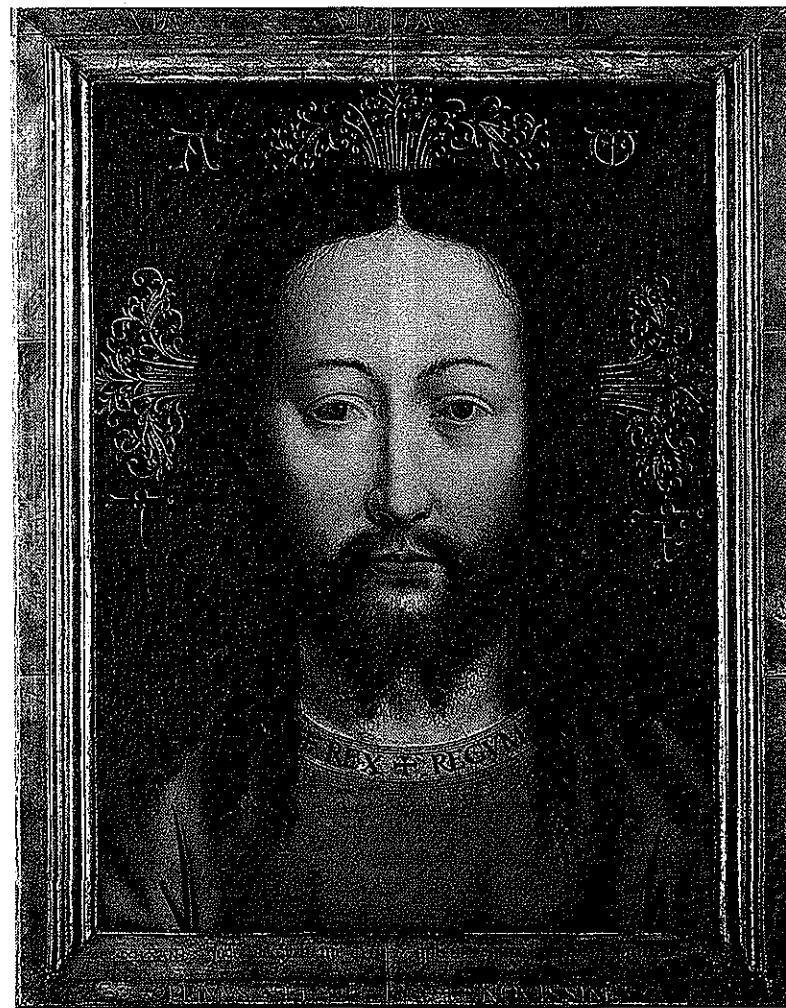
<sup>35</sup> P. Heitz, *Neujahrwünsche des 15. Jahrhunderts*, Estrasburgo, 1909.

<sup>36</sup> Véase al respecto la historia de la investigación en H. Körner, *op. cit.*, pp. 11 ss.

dadas al ámbito de la impresión de imágenes. La «pequeña imagen de devoción», como la denominó Adolf Spamer, era habitual en los monasterios mucho antes de que, con escasas modificaciones de su configuración, se realizara y reprodujera con rapidez con la nueva técnica de la xilografía: los hallazgos realizados en el monasterio de Wienhausen, en forma de productos pintados en serie, ilustran esta protohistoria<sup>37</sup>. La imagen privada religiosa, o bien reproduce originales célebres en pequeño formato, o bien desarrolla variantes propias y libres que despiertan el interés privado mediante detalles ilustrativos y una mayor carga sentimental. Ya no se trata de imágenes asociadas a un lugar en el que pueden ser visitadas, sino que se encuentran al alcance de todos.

Estos postulados son igualmente válidos para la imagen de devoción impresa<sup>38</sup>. Sin embargo, en este caso se añaden dos características que modifican la recepción de la imagen. La imagen se produce de modo mecánico mediante planchas, y se desmaterializa tanto por su soporte perecedero, el papel, como por la reducción al mero dibujo de contornos, como si se redujera al concepto abstracto de una imagen. Es probable que un observador poco adiestrado apenas percibiera, en aquel entonces, la diferencia respecto a la presencia física de la imagen pintada con su efecto de la autenticidad, especialmente si la estampa mantenía presente el recuerdo de un modelo pintado o esculpido, aun cuando la reproducción se redujera a un signo icónico. En este caso se trataba de un sustituto o un derivado que no hablaba con voz propia, sino que remitía a la fisonomía de su modelo. En un primer momento, la xilografía presentaba una estructura formal tan sencilla que da la impresión de responder a un gusto popular justo en sentido contrario a las pretensiones estéticas de las capas altas de la sociedad. Resulta tentador contemplar bajo la misma luz el canon formal reducido y la reproducción impresa, y asignar ambos aspectos al medio social de los clientes burgueses<sup>39</sup>.

Sin embargo, lo dicho hasta ahora sólo muestra una de las caras de lo acontecido, puesto que las réplicas de imágenes retroceden en número frente a la mayoría de las estampas, que experimentan con nuevas composiciones. El grabado sobre cobre se convirtió pronto en una oportunidad para demostrar virtuosismo técnico e inventiva temática, con lo cual también se volvió atractivo a los ojos de las clases altas. El nuevo medio liberó a quienes lo cultivaban de las convenciones o exigencias gremiales, puesto que no se hallaba ligado al decoro de la pintura sobre tabla, con la que entró en competencia. El grabado sobre cobre desarrolló así un atractivo estético propio y fue percibido no como un derivado de otros medios de la imagen, sino como una alternativa refinada a ellos. Una mirada instruida quizá percibiera precisamente en su peculiaridad técnica la liberación del estilo artístico hacia un valor autónomo. No obs-



261. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Jan van Eyck, *Vera icon*, 1438.

<sup>37</sup> Sobre la «pequeña imagen devocional», véase A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild*, Múnich, 1930.

<sup>38</sup> Al respecto: H. Körner, *op. cit.*, pp. 39 ss. [con bibliografía]; E. Mitsch, en el catálogo *Europäische Kunst* (como en nota 27), pp. 280 ss.; cat. *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts*, Washington, sin año [con el valioso material de la colección Rosenwald].

<sup>39</sup> Una visión diferente al respecto se encuentra en H. Körner, *op. cit.*, pp. 32 ss. Cfr. también P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlín, <sup>2</sup>1921; H. Bewers, *Einleitung zum Kat. Meister E. S.*, Múnich y Berlín, 1987, pp. 7 ss.



262 a, b. Brujas, Museo van het S. Janshospitaal. Hans Memling, díptico Nieuwenhove, 1487.

tante, también se vio cautivada por el amplio repertorio con el que brillaron estas dos técnicas de la imagen impresa.

A partir de ahora, los temas del arte profano, que sólo habían hecho su aparición en manuscritos iluminados o en pinturas murales, estuvieron disponibles en estampas sueltas. Entre ellos se encontraban incluso flores y ornamentos que simplemente se nutrían del efecto de la forma. La imagen religiosa se convierte en una función más entre las muchas que cumplen ahora las imágenes, a la venta en hojas impresas. La competencia hace que no se escatime en originalidad técnica ni temática, pues la imagen ya no sólo actúa con su tema, sino también con su estética, como puede observarse de manera clara en el hecho de que las réplicas que se encuentran en grabados sobre cobre tienen como objeto pinturas famosas (por ejemplo de Campin) en lugar de imágenes objeto de veneración<sup>40</sup>. Estaban con más frecuencia al servicio de la reproducción de invenciones artísticas que de la repetición de prototipos de culto. En muchas ocasiones no es posible diferenciar entre las funciones de la imagen devocional y las de la pieza de colección. El mercado modifica las condiciones de la imagen religiosa en la era de la imagen privada.

En la producción de xilografías, los centros monásticos compiten a las claras con «hacedores de imágenes» organizados profesionalmente, que están representados en los mercados. Estas impresiones a menudo están pegadas en libros, donde sustituyen a las miniaturas, y a veces también en tablas, donde sustituyen a las pinturas. Se adquirirían en lugares de peregrinación donde su compra implicaba una indulgencia, o se encargaban para la vivienda propia, preferentemente con el texto de la oración que debía decirse ante ellas: en los interiores de los primitivos flamencos se ven estas estampas colgadas de un clavo en la pared<sup>41</sup>. En estos casos se trata preferentemente de derivados de imágenes sagradas, cuya veneración prometía tener un especial efecto, o de temas antiguos, como el de san Cristóbal o el Cristo de la Pasión, que seguían cumpliendo su antiguo servicio en las nuevas variantes.

En la catedral de Forlì, una de las pocas xilografías que se han conservado en Italia de esta primera época del género (fig. 257), mantiene vivo el recuerdo de la imagen de culto local de la «Madonna del Fuoco», destruida en un incendio<sup>42</sup>. La Virgen con el Niño aparece rodeada de santos y de escenas, y con este esquema refleja con exactitud una de esas imágenes devocionales producidas en masa, que, en este caso, había sido objeto de veneración pública en tanto que imagen milagrosa. La coloración marca el derivado impreso con la huella del modelo pintado.

El Maestro E. S., cuya actividad se sitúa principalmente en los años sesenta del siglo XV, es quien mejor nos permite hacernos una idea del amplio espectro de ideas y

<sup>40</sup> Por ejemplo, en el caso del Maestro E. S. y del Maestro de las Precintas: M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, 1908 ss., núm. 186, p. 83. Copiosa documentación en Bowers (como en nota 39).

<sup>41</sup> Por ejemplo, en Petrus Christus: H. Belting, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., p. 93, con il. 26. Sobre las demás funciones mencionadas, véase G. Gugitz, *Das kleine Andachtsbild in den österreichischen Gnadenstätten*, Viena, 1950, nota 4C [indulgencia en la diócesis de Seckan de 1442]; H. Körner, *op. cit.*, pp. 34 s.

<sup>42</sup> H. Körner, *op. cit.*, p. 85, il. 7.

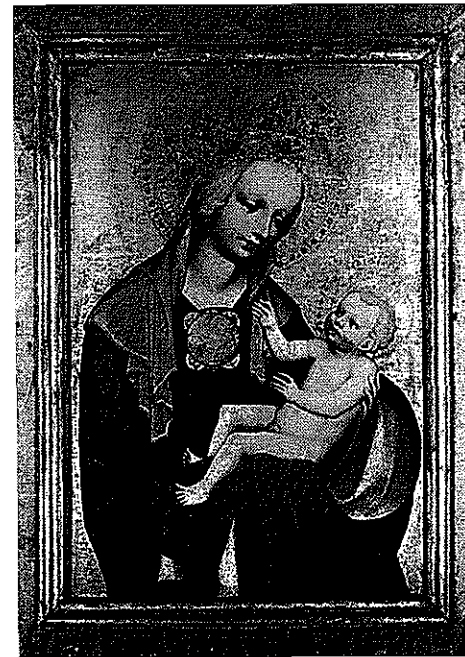
funciones iconográficas de las que disponía entonces el grabado sobre cobre. Firma y fecha las estampas más tardías, en las que diversos motivos procedentes de todos los géneros artísticos desempeñan un papel relevante. De 1466 datan tres estampas concebidas como recuerdos de la peregrinación de Einsiedeln, aunque no reproducen de manera exacta la imagen de la Virgen custodiada en aquel lugar. La fórmula iconográfica es distinta en cada ocasión, y todo indica que los tres formatos estaban destinados a compradores pertenecientes a diferentes estratos sociales. La estampa más pequeña servía con seguridad como un emblema piadoso; la más grande está firmada y, tanto por el detalle como por la originalidad de su composición, se presenta como pieza de colección<sup>43</sup>.

Una estampa con la estigmatización de san Francisco rivaliza con la pintura sobre tabla en el apunte narrativo y en la percepción del paisaje: la falta de coloración está compensada con una flora dibujada con mucha precisión<sup>44</sup>. Una estampa con el icono de la Virgen busca una síntesis entre las ideas más modernas de la pintura sobre tabla y la escultura de los altares (fig. 258). La Virgen aparece de medio cuerpo tras el antepecho de una ventana, como era costumbre en la pintura flamenca. El marco, sin embargo, tiene una forma esculpida y deja a la vista un interior que se inspira en los nichos de tres lados que acogen las tallas de los altares. El rayado juega de manera libre con los efectos de luz y sombra de la pintura y la escultura. La idea de la imagen ofrece múltiples referencias, pero a pesar de ello no imita ninguno de los otros dos medios. El icono impreso (icono en el sentido de la forma de la que procede, pero no como diferenciación de la imagen devocional) presenta inequívocamente los rasgos de un medio propio<sup>45</sup>.

En el tema de la Verónica, el Maestro E. S. interpretó en distintas ocasiones la imagen más sagrada de la cristiandad (véase cap. 11.3). En una estampa de 1467, el tema integra la autoridad del propietario papal, puesto que los apóstoles romanos, acompañados de las armas del papa, muestran el paño con la imagen a los peregrinos. En otros casos, como en el de una estampa conservada en Berlín (fig. 259), la imagen aparece en la manos de santa Verónica asistida por dos ángeles<sup>46</sup>. El paño muestra numerosos pliegues, pero el rostro, impreso en él según la leyenda, flota inmutable sobre el tejido. La anulación de las leyes naturales expresa claramente la diferencia entre imagen y asunto iconográfico, entre forma y materia. La estampa nos presenta dos imágenes o una doble verdad: la verdad del prototipo venerado y la verdad de la realidad sensible, vigente para el resto de la representación. La santa mujer se sienta sobre la tierra, pero los ángeles indican que la imagen de culto es de origen celestial. Los ras-



263. Antiguamente en Torun.  
«Bella Madonna», hacia 1390.



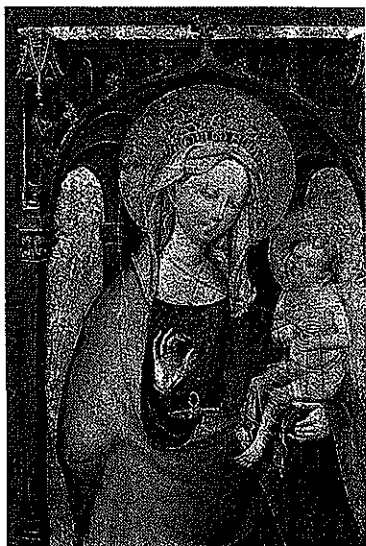
264. Praga, Galería Nacional.  
Tabla de la Virgen de Roudnice, hacia 1390.

<sup>43</sup> Sobre el tema, véase O. Ringholz, *Wallfahrtsgeschichte Unserer Liebe Frau von Einsiedeln*, Friburgo de Brisgovia, 1896. Las tres estampas (Lehrs, como en nota 40, núms. 68, 72, 81) aparecen reproducidas en A. H. Mayor (ed.), *Late Gothic Engravings of Germany and the Netherlands*, Nueva York, 1969, ils. 218-220; Bewers (como en nota 39), núms. 31-33.

<sup>44</sup> Lehrs (como en nota 40), núm. 143; Mayor (como en nota 43), il. 208.

<sup>45</sup> Lehrs (como en nota 40), núm. 73; Bewers (como en nota 39), núm. 35.

<sup>46</sup> Lehrs (como en nota 40), núm. 174; Bewers (como en nota 39), núm. 84. Sobre otra estampa con san Pedro y san Pablo, véase Lehrs (como en nota 40), núm. 190; Bewers (como en nota 39), núm. 85.



265. Dormund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte. Tabla mariana de Fröndenberg, hacia 1400.



266. Liejá, catedral. «Imagen de san Lucas», 1200 y hacia 1400.

gos impertérritos del rostro, que contrastan enormemente con el movimiento de los demás semblantes, precisan la cabeza de Cristo como imagen dentro de la imagen y, al mismo tiempo, como imagen de un tipo fundamentalmente distinto. En este hecho se pone de manifiesto la libertad y los límites del grabador a la hora de elaborar su representación. En todos los demás aspectos, procede según su propio criterio, pero en el motivo principal sigue el esquema sagrado del original de Roma.

En la pintura sobre tabla, el tema ya era habitual desde la época en torno al año 1400, como demuestra el «Maestro de la Verónica» colonés<sup>47</sup>. Hans Memling dramatiza la relación entre imagen y vida, así como entre lienzo e imagen, en un díptico, una de cuyas partes se encuentra hoy en Washington<sup>48</sup> (fig. 260). El cabello rojizo de Cristo causa el efecto de vida auténtica, lo mismo que la carnación del rostro y los ojos vivos, en los que se refleja la luz. Sin embargo, se trata de una imagen y no de una cabeza viva como la que posee la Verónica, pintada exactamente de la misma manera; ¿o acaso se anula aquí esta diferencia? El rostro de Cristo nuevamente se substrahe a los pliegues del lienzo, con lo que el pintor le asigna otro carácter de realidad. Él sólo conoce a Cristo a partir de imágenes, no en persona, y por tanto sólo puede reproducir una imagen. No obstante, esta imagen reivindica el efecto de la impresión auténtica, es decir, también de vida. Precisamente esta ambivalencia de la representación acerca el tema a un milagro. La imagen en las manos de la santa mujer, que se presenta como testigo ocular de la vida de Cristo, descubre la realidad oculta del símbolo (el cordero) que en la otra tabla señala san Juan Bautista.

El díptico de Memling es una imagen privada con la que el pintor satisfacía algo más que unos simples deseos piadosos. La santa, al igual que san Juan Bautista en el otro panel del díptico, aparece sentada en una naturaleza idílica que, en realidad, no se ajusta en absoluto al tema de la Pasión y produce un ambiente prerrománico. Mientras que la «ventana» de la imagen se abre a la profundidad espacial del paisaje poético, la cara exterior, también pintada, aparece cerrada como el fondo oscuro de un nicho en el que surge un cáliz dorado con una serpiente —el atributo de san Juan evangelista— en un virtuosístico *trompe d'oeil*. Memling utiliza todos los registros de un arte de la pintura que cuenta con un conocedor, aunque la futura obra de arte aún no dispone de una fundamentación teórica en el Norte. Las funciones de la imagen devocional y del producto estético están muy alejadas, pero la tensión entre ambos se convierte en el verdadero logro del pintor. El antiguo icono se conserva en la nueva pintura como un valioso recuerdo.

Un artista de nuevo cuño no puede limitarse a repetir el antiguo icono, sino que está obligado a interpretarlo. Precisamente esto es lo que hace Jan van Eyck, que lo traslada al concepto de un nuevo tipo de retrato (fig. 261). Van Eyck asume la leyenda de que en Roma se encuentra la efigie verdadera de Jesús, de lo que concluye que

<sup>47</sup> Sobre el «Maestro de la Verónica», cfr. el catálogo colonés *Vor Stefan Lochner*, Colonia, 1974, pp. 36 ss. (F. G. Zehnder) y núm. 17 (Londres, The National Gallery).

<sup>48</sup> Sobre el díptico de Hans Memling: M. Corti, *L'opera completa di Memling (Classici dell'Arte)*, 1969, núm. 59; A. Zöller, *Hans Memling*, Seligenstadt, 1983, pls. en color 24, 25; W. Kermer, *op. cit.*, núm. 139; cfr. también la tesina de Christiane Kruse, Múnich, 1989.





266 A. Cambrai, catedral, Notre-Dame-de-Grâce, Siena, ca. 1340.



267. Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art y Mary Atkins Museum of Fine Arts.  
Hayne de Bruselas, 1454.

es posible representarlo como retrato. El icono romano ocupa así el lugar de las personas que posaron como modelos para ser retratadas por Jan van Eyck. También asume el aspecto del icono romano y desarrolla a partir de él una idea de la persona. Jesús se hace visible como imagen de busto en un marco rectangular y sobre un fondo oscuro, como en los retratos civiles. La disposición de los rizos aún recuerda a la imagen del paño, pero éste ha desaparecido y, con él, la antigua garantía de autenticidad. La nueva garantía estriba en la mirada insobornable del pintor, quien garantiza la perfecta correspondencia entre modelo y retrato.

Por eso el pintor firma la tabla, como suele hacer con los retratos civiles, burgueses, es decir, con día, mes y año de la conclusión de la obra. En la primera versión puede leerse que «me ha pintado y concluido el 31 de enero de 1438». En la versión posterior del 30 de enero de 1440, Jan van Eyck se designa, también en latín, como *inventor* y añade el lema «Tan bien como he podido» (*Als ich chan*). En un libro de horas contemporáneo, la copia del retrato eyckiano está acompañada por el himno de la Verónica<sup>49</sup>.

La concepción de van Eyck, en la que se integran icono y retrato, es una consecuencia sorprendente de la idea de una imagen privada. El «retrato sagrado» representa a la persona desde el punto de vista privado siguiendo el modelo del retrato civil. La frontalidad inmóvil aún retiene el aura del icono, pero la proximidad de la apariencia física simula la pose del modelo para el pintor en un espacio interior cuyas ventanas se reflejan en los ojos de Jesús. El realismo de la concepción es uno de los rasgos característicos del nuevo retrato. En la competencia entre géneros, se ha reducido a un denominador común dos tareas distintas de la imagen. Los contemporáneos aceptaron plenamente el «icono moderno» de Van Eyck como imagen devocional, como demuestran las numerosas réplicas gracias a las cuales conocemos las dos versiones.

Hans Memling unió las funciones del icono y del retrato de otra manera. Como Rogier van der Weyden, inventor de la fórmula, en el díptico de Martín van Nieuwenhove (fig. 262), Memling presenta icono y retrato civil conjuntamente como pareja iconográfica<sup>50</sup>. En él, el retratado se dirige, en actitud de oración, al icono de la Virgen. La idea de Memling consistía en trasladar ambas figuras a un lugar común, e identificar este lugar con la casa privada de Nieuwenhove en Brujas. Las dos tablas están unidas mediante la vista del mismo espacio interior, del que se observa la pared del fondo a la izquierda y una pared lateral a la derecha. Con ello, la imagen privada se ha llevado a sus últimas consecuencias, pues representa como lugar de las figuras la misma habitación en la que la imagen colgaba de la pared. La casa propia era la condición para adquirir el derecho de ciudadanía. Sin embargo, Memling disfruta con las ambivalencias. Un espejo en la pared del fondo, delante de la contraventana cerrada, reinterpreta los marcos frontales de la imagen como ventana doble que se abre hacia fue-

ra. El pintor anula así el sentido banal de la imagen y nos advierte del peligro de interpretar el medio burgués demasiado literalmente. La distancia de los antiguos iconos, que en un primer momento parecía anulada, se restaura en un plano simbólico. El diálogo de Nieuwenhove con la Virgen de celestial belleza, que se nos ofrece frontal para su veneración, tiene lugar en un espacio interior real y al mismo tiempo en otro simbólico, al que sólo puede acceder el alma<sup>51</sup>. La doble visión del espacio vital y del mundo religioso del propietario privado de la imagen completa este tema doble compuesto por un retrato y un icono, que materializan conjuntamente la devoción icónica de Nieuwenhove.

La era de la imagen privada está marcada, por un lado, por nuevos medios como el grabado sobre cobre y, por otro, por nuevas funciones de la imagen como el retrato, la imagen del donante, la imagen de altar y la imagen devocional<sup>52</sup>. En la competencia de las artes y de las tareas encomendadas a la imagen que configuran el mercado de los clientes civiles, el antiguo icono se afirma con múltiples modificaciones de forma y contenido, reaccionando tanto ante los nuevos tipos de piedad como ante las nuevas convenciones en el ámbito de la propiedad privada de imágenes.

#### 19.4 Arcaísmo y cita formal en la estética de la imagen de culto

En la era de la imagen privada, las nuevas corrientes provocan pronto contracorrientes, y en el culto público de la imagen, una forma que parece legitimada por su antigüedad se convierte en garantía de la autoridad debilitada de la imagen sacra. A continuación, vamos a seguir este repliegue de las modas del momento con ayuda de algunos ejemplos. El gusto por la forma histórica presupone una nueva conciencia de las formas, pues sólo pudo surgir a partir de la idea de que no todas las formas son igualmente válidas y que, por tanto, era necesario elegir una determinada para oponer a lo nuevo la autoridad de lo antiguo. En el flujo de la nueva producción de imágenes debía utilizarse una forma antigua, si se pretendía conseguir una validez intemporal. Así entran en competencia distintas formas a las que se otorgaban distintos significados. Las formas antiguas pueden emplearse como citas para representar una antigua idea de imagen y defenderla frente a su progresiva disolución.

En la Edad Media, lo antiguo simbolizaba la tradición de manera general, y en ésta residía la garantía de lo auténtico como una isla en el fluir del tiempo. Esta idea también fue trasladada a las imágenes. Raras veces se hablaba de ello, pero un pleito del año 1410 permitió recoger por escrito las ideas comunes al respecto. El pleito tuvo lugar en París entre el cabildo de Notre-Dame y los monjes de St-Denis. Las dos partes en litigio afirmaban estar en posesión de la verdadera reliquia del cráneo de san Dionisio: el cabildo parisino, la cubierta del cráneo; los monjes, la cabeza completa. Para

<sup>49</sup> H. Belting y D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983, pp. 95 s. [con más documentación].

<sup>50</sup> Sobre el díptico de Nieuwenhove, véase Corti (como en nota 48), núm. 13; Zöllner (como en nota 48), ils. 18, 19; S. Bäumlner, *Studien zum Adorationsdiptychon*, tesis doctoral, Múnich, 1983, pp. 171 ss., núm. 13; A. Rooch, *Stifterbilder in Flandern und Brabant*, Essen, 1988, pp. 213 ss.

<sup>51</sup> Al respecto: H. Belting, «Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild», cit., pp. 168 s. [con una definición del retrato].

<sup>52</sup> Una panorámica de las nuevas funciones de la pintura sobre tabla en H. Belting, «Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei», cit., pp. 128 ss.; *idem*, *Bild und Publikum im Mittelalter*, cit., pp. 69 ss.

hacer valer sus derechos, ambas partes apelaban también a las imágenes en las que desde hacía mucho tiempo el santo aparecía representado según exigía la correspondiente reliquia, o bien con la coronilla cortada, o bien con la cabeza en las manos<sup>53</sup>. Reliquia e imagen se legitimaban mutuamente.

Para que las imágenes pudieran servir de prueba, debían formularse las reglas en las que había de basarse su contemplación. Una de las fundamentales era que las imágenes antiguas tenían la misma autoridad que los textos antiguos, pues eran «de más gran fe y autoridad» (*de plus grand foy et auctorité*) que las nuevas. Un rango especial poseían las situadas en «lugares expuestos y públicos» (*en lieux patens et publiques*) que nadie podía pasar por alto. Cuando la parte contraria apelaba a sus propias imágenes, se la acusaba de haberlas falsificado «para servir a sus intenciones» (*pour servir à leur entencion*). Cuando las imágenes propias no resultaban suficientemente convincentes, se disculpan trayendo a colación la obstinación del artista (*ouvriers*). En lo único en que estaban de acuerdo las partes era en que las imágenes tenían tanto mayor rango cuanto más antiguas eran. Por lo demás, también se consideraba válida la regla de que las imágenes debían ser «bellas y devotas» (*beauté et devocion*).

Si se presta atención a esta discusión, se comprende que el aprecio por las imágenes antiguas también podía deberse a otras razones: no sólo para legitimar una reliquia concreta, sino la pretensión sacra de la imagen de culto en sí, ligándola a la autoridad de un modelo antiguo y célebre. En este caso existía la alternativa de reutilizar una imagen antigua en un nuevo contexto o de citarla en una réplica. Bernhard Decker ha estudiado estos dos procedimientos en los retablos de talla del Gótico tardío<sup>54</sup>. En la generación de Michael Pacher volvieron a utilizarse en el centro de altares nuevos imágenes de la época ca. 1400, a pesar de que poseían ya una forma histórica, o precisamente por ello. En la generación de Hans Leinberger se amplió el procedimiento con la cita de obras antiguas en imágenes nuevas, que pretendían mantener el estatus de la imagen de culto. El estilo de los ropajes en Leinberger, así como su concepción de las figuras, deben interpretarse en este sentido como una historización intencionada de la forma.

Una cosa es realizar observaciones de este tipo, y otra explicarlas. Decker busca la explicación en una crisis de legitimación de la imagen de culto que ya estaba en marcha en el siglo XV. Según él, cuando se quería ilustrar una «plástica cultural», se echaba mano de una configuración histórica, en la que se veía la verdad de lo auténtico. La retrospectiva «caracteriza un procedimiento de cita que no sólo actualiza significados icónicos antiguos por el tema, sino también por la forma»; «contrasta —mediante la evocación, la cita o la imitación— lo presente con lo pasado» y construye una tradición que se revela nueva en su actualidad<sup>55</sup>. El arte puede seguir desarrollándose, pero en el centro de la práctica del culto se sitúan imágenes antiguas o formas antiguas a las que se trasladan las pretensiones de lo sacro. La forma histórica es, en este sentido, la

<sup>53</sup> I. Bähr, «Aussagen zur Funktion ... von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozess d. J. 1410», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 45 (1984), pp. 41 ss.

<sup>54</sup> B. Decker, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg, 1985, pp. 114 ss., 128 ss.

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 134 s.

marca de un valor intemporal, de igual modo que lo es el misterio de la religión cristiana. La tesis de Decker, sobre la que volveremos cuando nos ocupemos del relicario de altar, culmina en la hipótesis de que la retrospectiva podría considerarse el «sello de la época» ca. 1500.

Si desde este punto contemplamos la época en torno al año 1400, podemos constatar que el «Gótico internacional» ya propagaba, por su parte, una forma antigua. La «Virgen bella» no es meramente una nueva invención, sino también soporte de una idealidad que se sustrae a la forma natural empírica. En el antiguo ejemplar de Thorn, en Prusia occidental (fig. 263), se expresa claramente la tendencia hacia una «regotización» del ropaje<sup>56</sup>, en el que el cuerpo sólo desempeña un papel secundario. Esta tendencia marcó el estilo de la época, pero su sentido más profundo lo halla en las imágenes objeto de veneración, que con su forma tienen el mismo efecto que antaño las reliquias con la presencia de lo auténtico. La belleza se percibe en el material y en la forma, que representa el símbolo de una belleza más elevada de María (y de la Iglesia). La forma tiene una cualidad retrospectiva, del mismo modo que la tipología de la figura es la marca de un ideal atemporal. En la forma, la obra parece superar la materia terrenal de la que está hecha.

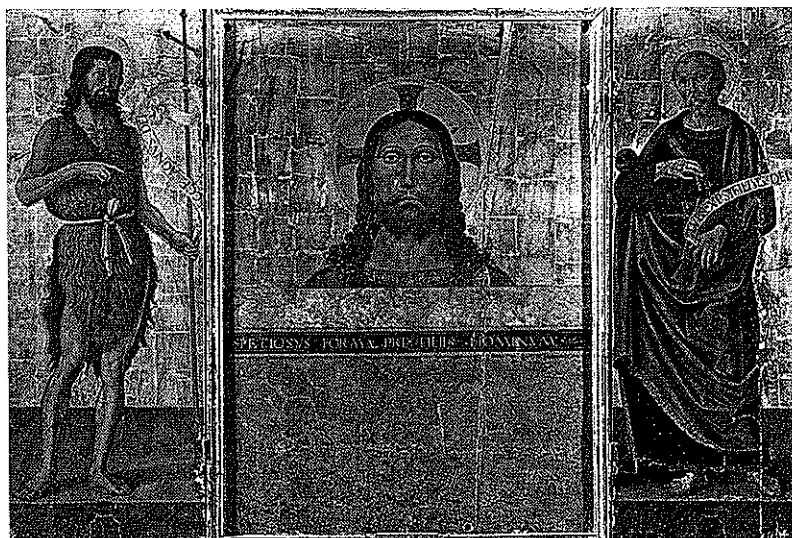
Lamentablemente es poco lo que sabemos sobre la función de estas «Vírgenes bellas». Sin embargo, es obvio que no sólo propagan un nuevo ideal de imagen, sino que también representan una nueva imagen ideal de la Iglesia, o al menos lo intentan. Algo similar puede afirmarse de su compañera: la Piedad. En la Liebfrauenkirche de Fráncfort, en 1383 se asignó por primera vez una indulgencia a la «nueva imagen dedicada a la Virgen de gracia»: estaba situada encima de una columna de piedra en medio de la iglesia y fue provista de reliquias en 1419<sup>57</sup>. Todo indica que su popularidad se fomentaba con todos los medios posibles.

La enorme importancia de las «Vírgenes bellas» se deduce del hecho que su tipología se transfirió a las imágenes sobre tabla, aunque en todo momento se mantienen fieles a una idea anclada en la escultura. Este paso se dio en Bohemia, donde las «Vírgenes bellas» tuvieron uno de sus primeros centros. Un ejemplo significativo lo constituye un icono de María del monasterio capuchino de Raudnitz (Roudnice) (fig. 264), que ya en 1390 asume todas las características de las nuevas imágenes marianas esculpidas<sup>58</sup>. El cotejo con la Virgen de Thorn, que no fue el modelo directo, habla por sí solo. Las dimensiones del proceso sólo pueden valorarse si se sabe que la tabla pintada con la imagen de la Virgen hacía mucho tiempo que tenía carta de naturaleza en

<sup>56</sup> W. Pinder, «Zum Problem der "Schönen Madonnen" um 1400», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* (1923), pp. 147 ss. [sobre la regotización]; cat. *Schöne Madonnen 1350-1450*, Salzburgo, 1965; K. H. Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen*, Berlín, 1974 [con historia de la crítica, pp. 1 ss., 34 ss.: datos sobre la Virgen de Thorn]; H. Beck, W. Bech y H. Bredekamp, en cat. *Kunst um 1400 am Mittelrhein*, Fráncfort del Meno, 1976, pp. 4 ss.; H. Homolka, en cat. *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, t. II, Colonia, 1978, p. 515 [sobre la Virgen de Thorn].

<sup>57</sup> W. Bech, «Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche», *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 5 (1965), pp. 11 ss.

<sup>58</sup> H. Homolka (como en nota 56), t. III, p. 39; G. Schmidt, en K. M. Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, Múnich, 1969, pp. 226, 242, il. 157.



268. Madrid, Museo del Prado. Tríptico de Antoniazio Romano.



269. Dublín, Museo. Tabla mariana de Antoniazio Romano.

Bohemia, y que seguía convenciones muy distintas. La media figura enmarcada es en realidad, como ponen de manifiesto el motivo del manto y el giro del cuerpo, el corte de una figura de cuerpo entero que con mucho esfuerzo se acomodó a la tabla pintada. Un nuevo canon reemplaza el antiguo esquema iconográfico, pero a pesar de ello se repite aquí un proceso que ya conocemos de la pintura oriental de iconos: los nuevos papeles dialogantes de la imagen sustituyen a los antiguos (véase cap. 13.6). En nuestro caso, debe destacarse además que las «Virgenes bellas» hacen saltar las fronteras del género y la técnica artística, y en Bohemia sólo son superadas en rango por las réplicas de las imágenes «auténticas» realizadas por san Lucas (véase cap. 16.2).

Quizá siembre cierta confusión el hecho de que interrumpamos nuestro verdadero argumento con las «Virgenes bellas», dado que no se convirtieron en antiguos arquetipos hasta más tarde y en su propia época no fueron sino nuevas composiciones, por mucho que tal vez se quisiera encarnar en ellas ideales formales históricos del Gótico hacia 1300. Por ello es conveniente llamar la atención sobre casos en los que una nueva imagen de culto se convirtió en sucesora material de un modelo que había existido previamente en el mismo lugar. Uno de estos casos lo encontramos en la tabla con la Virgen de medio cuerpo del monasterio de Fröndenberg en Westfalia (fig. 265), con la que permanecemos en la época en torno a 1400<sup>59</sup>. Se trataba de una nueva versión de la imagen milagrosa local, que según la leyenda había sido hecha con la madera de la cruz y donada por el padre del fundador del monasterio. Dos fragmentos de esta imagen original fueron integrados en el reverso de la nueva para garantizar la sucesión legítima mediante la identidad material. La nueva imagen también conserva en la tipología el recuerdo del modelo, aunque en la concepción de las figuras y del lugar de la imagen es obvio que se pretende lograr una síntesis con la estética entonces en boga.

En otros casos, por el contrario, se evitaba este tipo de síntesis. La estética de la imagen de culto, si se puede hablar de tal, reside más bien en el arcaísmo y en la cita de una configuración histórica. Lo que más solía apreciarse era que la forma misma demostrara su antigüedad. Cuando realmente no era antigua, la configuración garantizaba que la imagen al menos pareciera antigua. Los mejores testimonios al respecto los encontramos en las imágenes de san Lucas que en los Países Bajos ofrecen el mayor contraste respecto al arte floreciente del siglo xv. Estas obras se sitúan en el centro de un culto público y se consideran imágenes-reliquia de época bíblica, que se sus-traen generalmente al estilo de la época, pero que impulsan la realización de imágenes.

En Lieja, la imagen de san Lucas del monasterio de St-Jacques (fig. 266) es llevada en procesión en 1489 junto con los restos mortales de san Lamberto, y ocupa un lugar de primer rango en la exposición de reliquias de la catedral<sup>60</sup>. Se trata obviamente de un antiguo icono bizantino cuyo revestimiento de metal original lleva la inscripción de la *Hodegetria*. Sin embargo, las figuras dentro del marco oriental fueron

<sup>59</sup> R. Fritz, «Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5 (1951), pp. 161 ss., il. 1.

<sup>60</sup> J. Puraye, «L'icône byzantine de la cathédrale St-Paul à Liège», *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 9, 3 (1939), pp. 193 ss.; A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, cit., núm. 36; cat. *Splendeur de Byzance*, Bruselas, 1982, núm. IC7. La tabla mide 34,5 x 29 cm.

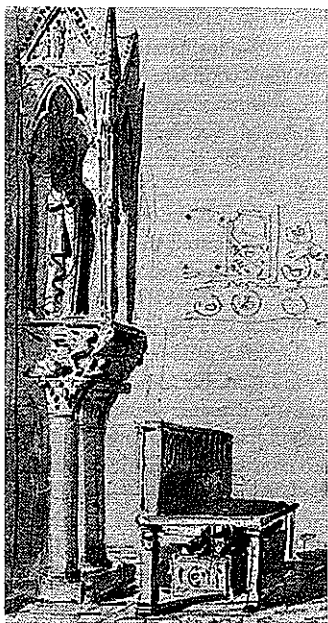
pintadas de nuevo hacia 1400. Nos encantaría saber cuál fue el motivo. Se conservó la antigua tipología del modelo, pero la técnica pictórica sigue los hábitos de la época. Desde nuestra perspectiva actual, la obra presenta un claro contraste entre la pintura flamenca y el revestimiento bizantino. Para quien la contemplase en aquella época, la garantía de autenticidad residía tanto en la tabla material, que seguía utilizándose como soporte de la imagen, como en el revestimiento foráneo de metal, que demostraba de una manera muy patente la procedencia oriental.

Una visión más nítida de las circunstancias que condujeron al culto público de una imagen de san Lucas, así como de la diferenciación entre configuración histórica y técnica pictórica moderna, nos la ofrece la imagen de gracia de la catedral de Cambrai, con la que permanecemos en el sur de los Países Bajos<sup>61</sup> (fig. 266 A). En 1440, el canónigo Fursy de Bruille, tras regresar de Roma después de una larga ausencia como secretario de un cardenal francés, llevó a Cambrai una imagen de la Virgen. Bruille afirmaba que era una auténtico icono realizado por san Lucas. En realidad se trata de una obra sienesa del círculo de Ambrogio Lorenzetti que presenta llamativos arcaísmos que remiten a un original bizantino, a pesar de inscribirse en el segundo cuarto del siglo xiv. Los colores y la técnica de las líneas en oro constituyen citas de este modelo. El corte de la cara sigue, sin embargo, el estilo de la época. Así pues, la tabla, que cuando llegó a Cambrai tenía aproximadamente un siglo de antigüedad, posee, por decirlo así, un doble rostro en el que puede distinguirse estilísticamente la antigüedad de la réplica de la antigüedad del modelo. Del modelo también procede el niño que patalea, un rasgo fijo de la «Madre de Dios de Pelagonia» (fig. 153), una conocida tipología de icono del siglo xii (véase cap. 13.6). No conocemos el ejemplar exacto que sirvió de modelo: en la Toscana, donde nuestro canónigo asistió al concilio de Ferrara y Florencia para la unión de las Iglesias, debió de gozar de especial fama en estos años, como demuestran las numerosas copias del círculo de Ghiberti<sup>62</sup>.

Fursy de Bruille dio a conocer la obra en su tierra como un original de san Lucas. En Cambrai se estaba construyendo la catedral, y el icono importado se utilizó obviamente para fomentar la entrada de capital. Para ello se estableció un culto público cuando el canónigo entregó la imagen a la catedral en 1450. En 1451, la víspera de la Asunción de la Virgen, festividad en la que seguía saliendo en procesión, el icono fue colocado en la capilla de la Trinidad, donde se conservaba la tabla con la inscripción de la puesta de la primera piedra de la catedral. En 1453 una cofradía se hizo cargo de su culto. La ciudad eligió el icono como representante de su patrona, encargó una co-

<sup>61</sup> La tabla mide 35 x 26,5 cm. El estudio más importante: P. Rolland, «La Madonne italo-byzantine de Frasnes-les-Buissena», *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17 (1947-1948), pp. 97 ss.; cfr. también R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III/5, Nueva York, 1947, p. 36, nota 2 [sobre la determinación estilística de la tabla]; D. C. Shorr, *The Devotional Image in Italy during the XIVth Century*, Nueva York, 1954, p. 53 [sobre los ejemplares italianos de este tipología]; M. J. Friedländer, «Über den Zwang zur ikonographischen Tradition in der Bismischen Kunst», *Art Quarterly* 1 (1938), pp. 19 ss. [sobre la copia y el ejemplar de Kansas City]; R. Faille, *Le culte de Notre-Dame de Grâce*, Cambrai, 1971; K. Kolb, *op. cit.*, p. 86; cfr. nota 62.

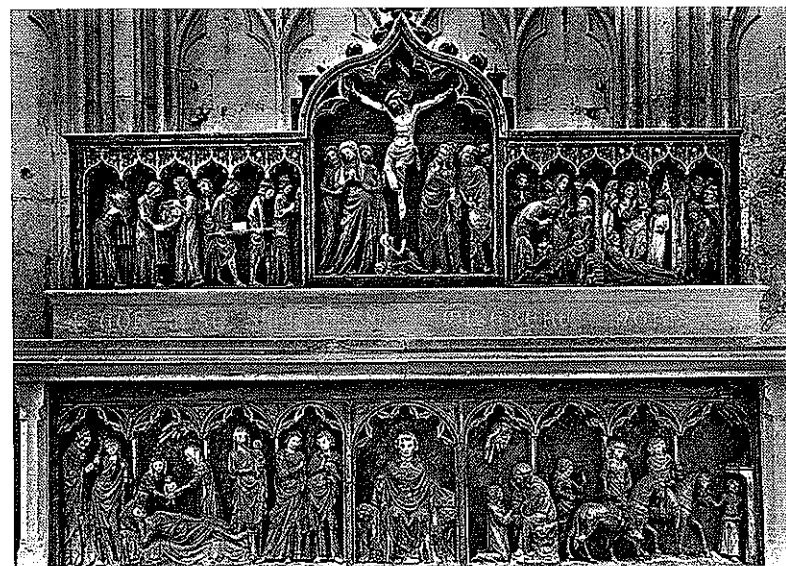
<sup>62</sup> G. Passavant, «Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance», *Mitteilungen des Florentiner Instituts für Kunstgeschichte* (1988).



270. París, St-Denis.  
Capilla de St-Romain (según un dibujo  
de Charles Percier), siglo XIII.



271. Londres, abadía de Westminster.  
Chapel of St. Faith, hacia 1300.



272. St-Thibaut-en-Auxois. Retablo mayor, hacia 1300.



pia en relieve para el ayuntamiento e imploraba su ayuda en épocas difíciles. El significado comunal de Notre-Dame-la-Grâce implica la ampliación de las funciones que la imagen ya había asumido en la catedral, donde se convirtió en sucesora de una imagen de culto más antigua que recibía el nombre de «Notre-Dame-la-Grande» o «la Flamenghe». La transmisión del culto era entonces un proceso normal. El culto de una imagen se transfería a otra que tenía mayor rango y despertaba nuevas esperanzas. En nuestro caso, la nueva imagen de culto era más antigua que la antigua, puesto que una imagen de san Lucas sobrepasaba a todas las demás en antigüedad.

Sin embargo, la transmisión de culto de una imagen a otra debía asentarse primero, especialmente entre los devotos de la imagen previa. Para ello se desarrollaba un programa propagandístico del que no sólo formaban parte las mencionadas actividades del cabildo catedralicio y de la ciudad, sino también las reproducciones. Las copias que se ponían en circulación fomentaban la extensión del culto. Con la veneración de una copia se reconocía de manera visible el rango del original y, con ello, un privilegio de la catedral y de la ciudad que también podía poseer un significado político y jurisdiccional. Por suerte, en el caso que nos ocupa disponemos de mucha información sobre esta propaganda por medio de copias. En 1454, el maestro de Brujas Petrus Christus, es decir, un pintor famoso, pintó tres copias a petición del conde de Estampes, por las que recibió veinte libras. El encargo habla de «tres imágenes según el modelo» (*ad similitudinem*) de la imagen de san Lucas. Al año siguiente, el propio cabildo catedralicio encargó al «pintor Hayne de Bruselas, residente en Valenciennes, doce imágenes de Nuestra Señora pintadas al óleo», por las que sólo se pagaron doce libras. Actualmente, de todas estas copias sólo es posible identificar con seguridad una de ellas, que se encuentra en el Atkins Museum of Fine Art de Kansas City (fig. 267) y se atribuye comúnmente a Hayne, aunque en alguna ocasión también se afirmó la autoría de Petrus Christus. El formato es mayor que el del original y tiene una inscripción en la parte inferior con una oración en latín dirigida a la «Madre de Gracia», que, por así decirlo, hace las veces de certificado de la relación con el original. La oración representa al garante del culto, es decir a las autoridades de Cambrai, y constituye la acreditación oficial de la copia por parte del propietario del original<sup>63</sup>.

Aún estamos poco ejercitados en la comprensión de la *realidad copística* de la época, pero algunos aspectos fundamentales se perfilan con claridad. A la copia, en tanto que obra pictórica, se le reconoce un valor propio, lo cual se manifiesta en el mismo pago: la cuantía se rige por el rango del pintor. Por este motivo también se esperaba que la copia llevara su firma artística y mostrara su arte pictórico. En este sentido, la tabla de Kansas City es absolutamente una obra de su tiempo. Sin embargo, en todos los detalles sigue al pie de la letra la tipología del original. No se trata de una invención, sino de la repetición de una composición sancionada históricamente de la que dependía el *valor de culto*. Sin embargo, al mismo tiempo es un producto de la mano de una afamado pintor, de cuya técnica y estilo dependía el *valor artístico* de la obra.

<sup>63</sup> Las fuentes en: Rolland (como en nota 61), pp. 99 ss. Sobre la copia de Kansas City, cfr. Friedländer (como en nota 61); E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University, 1953, pp. 279 s.

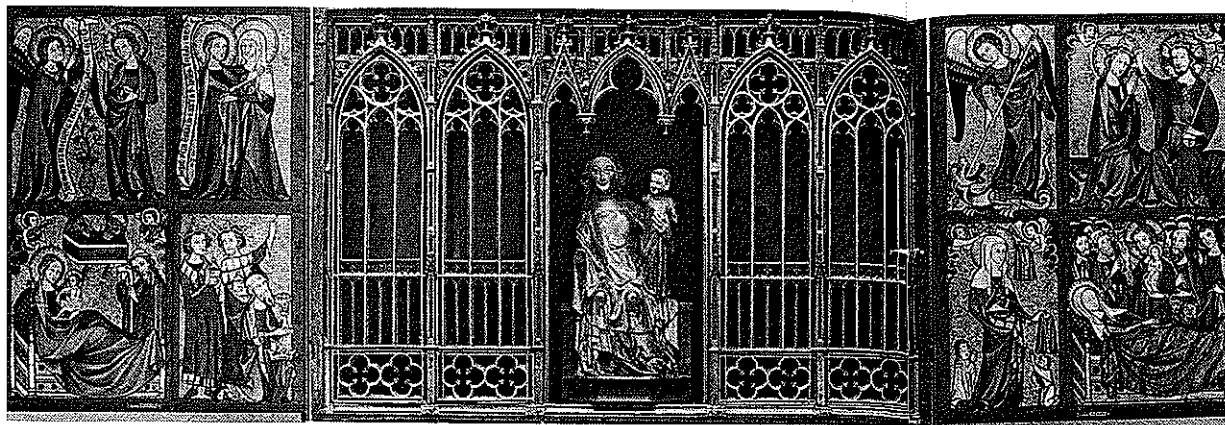
La mejor manera de captar la relación con el original es apelando al concepto de *interpretación*. El pintor interpreta el original, que repite en el lenguaje de su época. A este lenguaje pertenece ese tierno sentimiento que se expresa en los ojos entornados de María y que encarna un ideal contemporáneo de mujer. Los cuerpos causan una impresión de fragilidad, casi de muñecos, y las superficies de los ropajes adquieren un nuevo atractivo sensorial. Muy característico de esta nueva sensibilidad estilística es el suave contacto entre la barbilla de María y la mano del niño, claramente contrapuesto al enérgico gesto que observamos en el mismo lugar del original. No vamos a proseguir con la descripción porque las cosas están bastante claras al respecto. La copia representa la mirada contemporánea sobre el original y, con ello, en el contexto del arte de la época, tiene un sentido similar al de los retratos de Cristo de van Eyck como interpretaciones de la Verónica (fig. 261; véase cap. 19.3).

Más difícil resulta determinar la función de la copia en el culto coetáneo. Como dijimos anteriormente, las copias estaban al servicio de la propaganda cultural del original, que mediante ellas era introducido en otros lugares. Es posible que los propietarios del original asociaran a la utilización de estas copias hechos milagrosos equiparables a los de la visita al original. Pero, en cualquier caso, la copia no era el original por mucho que presentara la misma configuración. En efecto, su fisonomía moderna era ya muestra obvia de que no era idéntica. El concepto de original radicaba esencialmente en el carácter único del *ejemplar*. La imagen de gracia de Cambrai era única, de igual modo que sólo este original poseía una historia que legitimaba el culto. Sin embargo, la composición sancionada podía extenderse de múltiples maneras. En este contexto, nos será útil volver sobre las imágenes de gracia de Fröndenberg y Ljeja (figs. 265 y 266), a las que nos hemos referido anteriormente. En ambos casos se trata de nuevas versiones modernas que se han pintado sobre el original, es decir, de repeticiones del original en un único y mismo objeto.

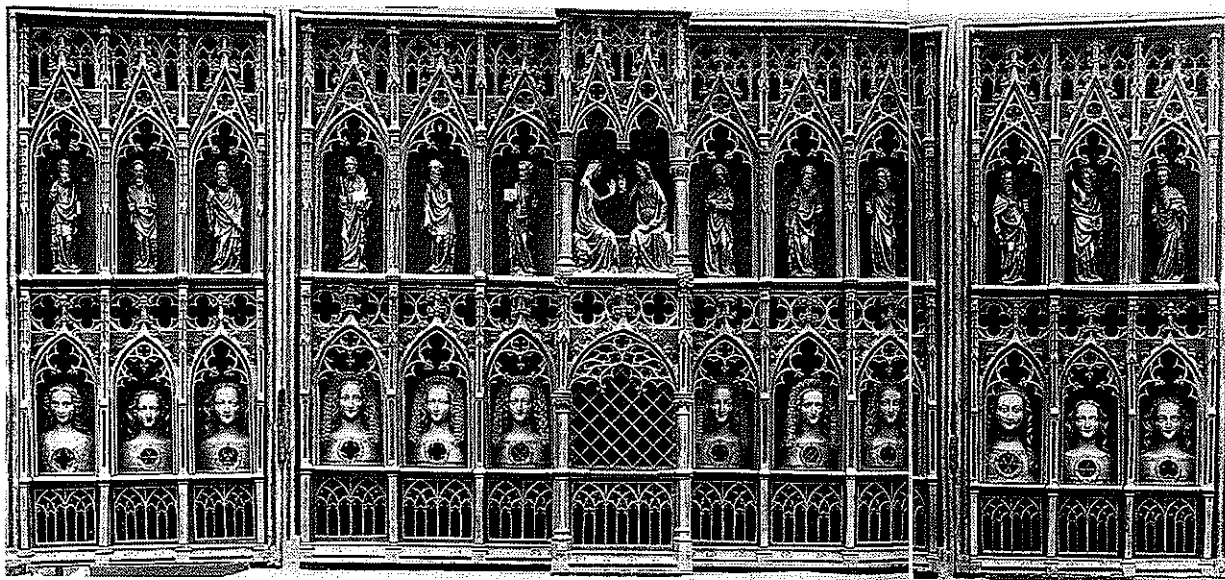
Sólo la identidad material garantizaba el concepto de original y su historicidad. La repetición constituía una profesión de fe en el original y hacía abrigar las correspondientes esperanzas que se habían depositado en él. Gracias a las leyendas de culto, se sabía de la existencia de imágenes que se habían reproducido de manera milagrosa y habían seguido obrando milagros en sus copias. Así pues, se confiaba en que una copia también pudiera participar de los privilegios que, en nuestro caso, dependían de la auténtica imagen original, la primera, la prototípica. La copia se halla también definida por su contradicción interna, consistente en no ser original y, no obstante, presuponerlo. En el duplicado se reverenciaba el ejemplar único, y por ello repetía su configuración, es decir, un tipo de imagen fácilmente reconocible. En este sentido, hay una gran diferencia entre la copia de Kansas City y la Virgen de Rogier van der Weyden de Houston: ésta se inspira en motivos de la imagen de gracia de Cambrai, pero no está determinada por su configuración<sup>64</sup>.

Podemos ahondar aún más en este argumento si dejamos los Países Bajos y nos dirigimos a Roma, para conocer allí desde otro punto de vista la estética de la imagen de

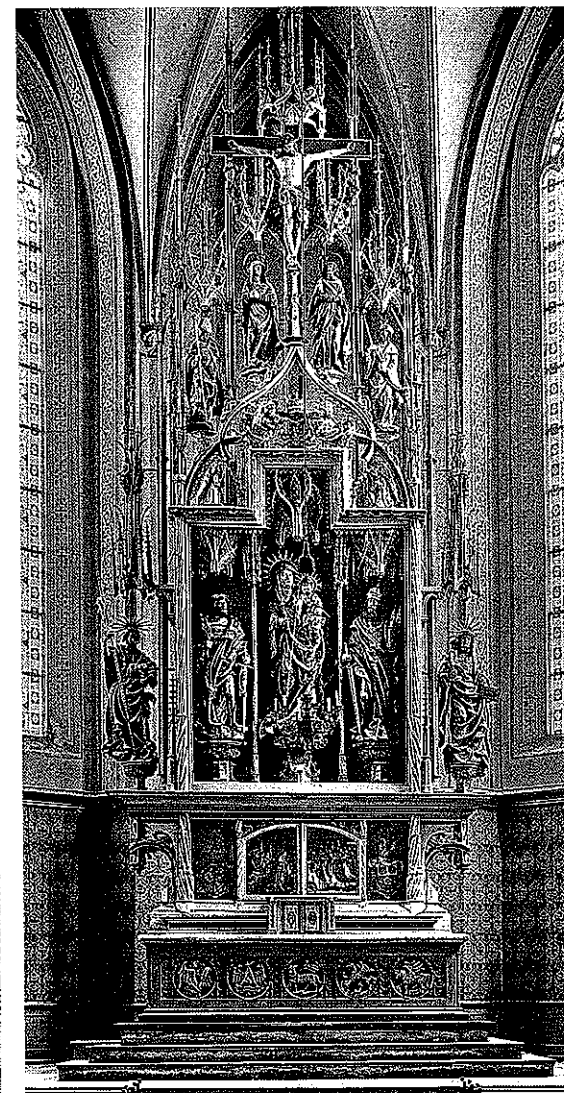
<sup>64</sup> M. Davies, *Rogier van der Weyden*, Londres, 1972, pp. 216 s., il. 84.



273. Fráncfort del Meno, Liebighaus. Retablo de Altenberg, 1334, reconstrucción con una nueva figura de María (1976).



274. Marienstatt, monasterio cisterciense. Retablo mayor, antes de 1350.



275. Moosburg, colegiata de St. Kastulus. Retablo de Hans Leinberger, 1511-1514.

culo en la actividad como copista de Antoniazzo Romano. Antoniazzo recibe su primer encargo significativo en 1464, cuando aún era joven, del cardenal Bessarion, quien solicitó los servicios del artista para que pintara su capilla funeraria en SS. Apostoli. En el programa se incluye una tabla de la Virgen que se colocó en el ábside en un nicho a medida y en la que una inscripción remitía a la concepción virginal de María. Antoniazzo confiere a la imagen, que debía recordar al emigrante griego los iconos de su patria, una concepción notablemente moderna que, sin embargo, en su rigidez hierática (si se nos permite utilizar en este contexto este concepto tan manido) se aparta del arte renacentista de la época<sup>65</sup>. Ese mismo año concluye las decoraciones para la coronación de Pablo II, que como cardenal había reunido en el Palazzo Venezia una espléndida colección de «iconos griegos»<sup>66</sup>.

En 1470, Antoniazzo se convierte en *camarlengo*, es decir, apoderado, de seis cofradías religiosas, cuyos estatutos redacta. Entre ellas, ocupa un lugar de primer rango la cofradía mariana del *Gonfalone*. A través de ella, Antoniazzo se convierte en responsable de las célebres imágenes de san Lucas de Santa Maria Maggiore y Santa Maria in Aracoeli (véase cap. 15.3). En el mismo año, 1470, Antoniazzo copia el icono de Santa Maria Maggiore para el señor de Pesaro; pocos años después el icono de Santa Maria del Popolo para el cardenal Levy, y una segunda vez para Santa Lucia por encargo del *Gonfalone* (véase cap. 16.4). La copia para Santa Lucia, que se ha conservado, se caracteriza por un extraordinario grado de fidelidad estilística histórica, con lo que se diferencia claramente del encargo de Bessarion. Esta copia muestra también en la técnica pictórica su papel como copia: incluso el rayado en oro se ha conservado en la réplica<sup>67</sup>.

En los años ochenta, Antoniazzo trabaja para algunos miembros de la colonia española en Roma, que tenía su sede en la antigua iglesia de San Giacomo del Coliseo, donde también hacía estación la cofradía de la imagen del Salvador del Sancta Sanctorum (véase cap. 4.4; Apéndice, texto 4G). Así se explica una obra que llegó a España con su comitente y que tiene como tema principal el emblema de la cofradía. Se trata de un tríptico que actualmente se encuentra en el Museo del Prado y en cuyo centro aparece el busto de Cristo detrás de una mesa de altar y ante un fondo dorado irregular<sup>68</sup> (fig. 268). San Juan Bautista, titular de la iglesia de Letrán, y san Pedro, garante de la Iglesia papal, dan testimonio de la naturaleza divina y de la misión salvadora de Cristo en sus filacterias. Una inscripción en la mesa de altar remite, con palabras bíblicas, a la belleza arquetípica de Cristo, que se refleja en el icono. En el formato y

<sup>65</sup> G. Noehles, *Studien zur Quattrocentmalerei in Rom*, tesis doctoral, Münster, 1974, núm. 85, pp. 25 ss.; G. S. Hiesberg, *A. Romano and his School*, Nueva York, 1980.

<sup>66</sup> E. Müntz, en *Gazette des Beaux-Arts* 16 (1877), pp. 98 ss.

<sup>67</sup> F. Negri Arnoldi, «Madonne giovanili di A. Romano», *Commentari* 15 (1964), pp. 202 ss.; Noehles (como en nota 65), núms. 26-39, 78-79, documento núm. 56; A. Cavallaro, «A. Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma», *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5 (1984), pp. 335 ss. [con documentación detallada sobre los cargos del pintor, así como en p. 346 e il. 3 sobre la tabla mariana de Santa Lucia del *Gonfalone*].

<sup>68</sup> A. Schmarsow, «Un dipinto di A. Romano a Madrid», *L'Arte* 14 (1911), pp. 118 s.; M. Fagiolo y M. L. Madonna (como en cap. 11, nota 2), p. 346; Cavallaro (como en nota 67), p. 347. Las medidas: 94 x 66 cm (cada una 33).

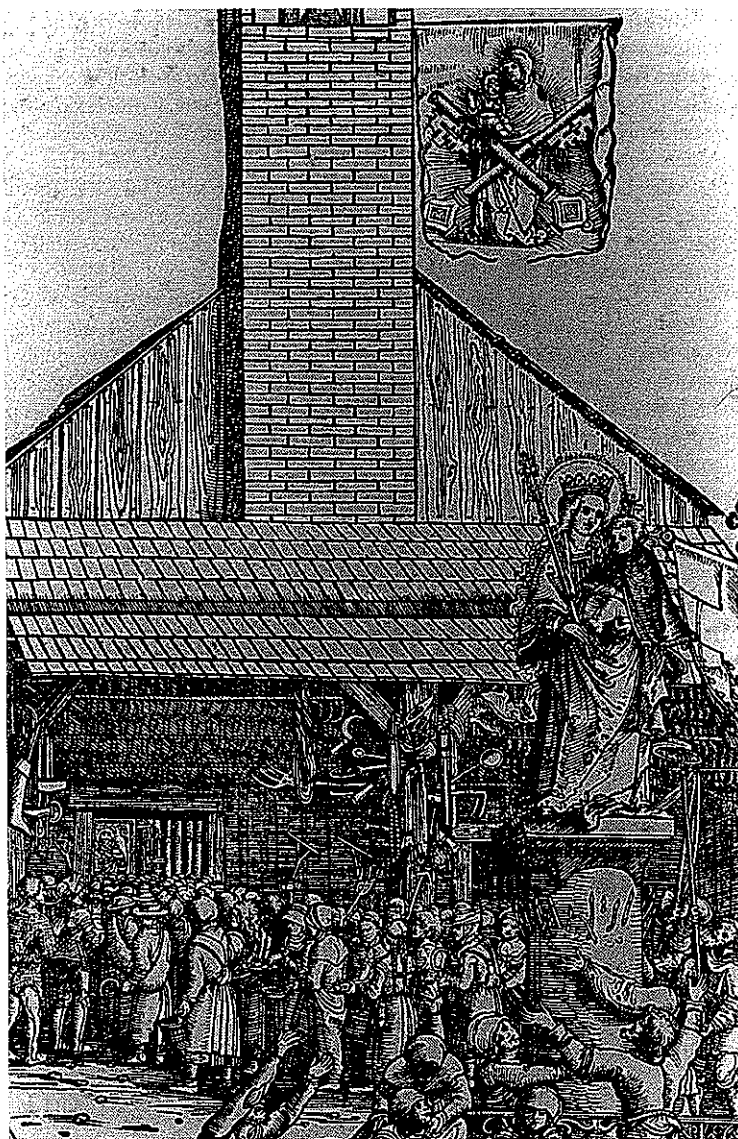
en la estricta frontalidad con que se fijan sus rasgos, éste es tratado en el formato y en la fijación de los rasgos estrictamente frontales como una imagen dentro de la imagen que, a modo de cita, alude al original de la capilla papal. Este original, que custodiaba por la cofradía y que hacía estación en nuestra iglesia durante la procesión de agosto, es una representación de cuerpo entero (figs. 18 y 19) de la que, sin embargo, la disposición de la ventana sólo dejaba ver el rostro (fig. 55). A ello se debe que la hermandad eligiera como emblema el rostro en forma de busto sobre un altar. Antoniazzo utiliza esta forma emblemática, tras la cual está haciendo presente el propio icono que, por decirlo así, se presenta con la fuerza de una visión. Las figuras laterales, por el contrario, no estaban obligadas por este arcaísmo.

Todo indica que, en esta época, Antoniazzo fue el reconocido intérprete de las antiguas imágenes romanas de culto. Sus copias prometían, por decirlo de algún modo, la experiencia de la fisonomía auténtica del modelo y garantizaban una continuidad de la imagen sacra, que parecía amenazada por la evolución del arte renacentista contemporáneo. Así pues, Antoniazzo es el exponente de una postura retrospectiva para la que desarrolla un estilo pictórico propio: un estilo pictórico que adquiere en las copias su configuración más característica y que, en el conjunto de su obra, puede considerarse como «estilo icónico». Esto no quiere decir que Antoniazzo siguiera ciega-mente al modelo y renunciara a su propia creatividad. Pero la nota estilística unitaria que mantenía en estos encargos otorga tanto espacio a los distintos modelos que repite, que éstos aún pueden hablar con su propia voz.

El encargo más notable que llegó a ejecutar es la llamada «Madonna Leo» de Santa Maria Maggiore, actualmente en Dublín<sup>69</sup> (fig. 269). Se trata de una sugestiva interpretación de la Virgen intercesora de la iglesia de Aracoeli o de San Sisto (fig. 190), con el añadido de una pequeña figura de Cristo que sólo conocemos por una réplica de San Gregorio en el Campo de Marte (fig. 188; véase cap. 15.2). Nuestra copia está provista de un comentario pintado que parece que se queda fuera de la imagen. Delante de un antepecho, un ángel devuelve al papa León el Grande (440-461) la mano cortada. La acción hace referencia a un milagro del que ya daba noticia la *Leyenda dorada* de Jacopo da Voragine, aunque sin mencionar el hecho de que en él estaba implicada una imagen. El papa se había amputado la mano para librarse del contacto sensual con una mujer. Sin embargo, la Virgen se la devolvió por medio de un ángel. La inscripción del antepecho afirma que ésta es «la imagen ante la cual el papa sintió, mientras rezaba, que la mano le había sido devuelta».

Este texto no puede entenderse como el intento de Antoniazzo de falsificar un original tardoantiguo. En Santa Maria Maggiore se mostraba el lugar en el que se decía que había acontecido el milagro. O bien había allí un icono, hoy desaparecido, del tipo conocido, o bien se quería insinuar, porque no se disponía de un original, que el milagro había tenido lugar ante uno de los dos célebres iconos de san Lucas (lo que quería decir que en algún momento en el pasado se había encontrado en Santa Maria

<sup>69</sup> E. D. Howe, «A. Romano, the "Golden Legend" and a Madonna of S. Maria Maggiore», *Burlington Magazine* 126, núm. 976 (1984), pp. 417 s.



276. Veste Coburg. Xilografía con la romería de Ratisbona, Michael Ostendorfer, 1519, detalle.

Maggiore). El revestimiento hagiográfico que añade Antoniazzo, presupone en cualquier caso un original. En la réplica se ve cómo el papa reza ante el original. La leyenda de culto se convierte en parte integrante de la imagen, dando fe de su historia y de su capacidad para obrar milagros. La obra de Antoniazzo es, en este sentido, no sólo la *réplica* sino también el *certificado* del original. Esta función se ha asignado en numerosas ocasiones a las réplicas, que pueden «hablar» de lo que sabe del original. Por lo demás, las réplicas repiten su fisonomía histórica con fidelidad documental, de modo que confirman a su manera la existencia de una estética de la imagen de culto para la que tenían validez criterios especiales.

### 19.5 El retablo con puertas como escenario de la imagen pública

En la Baja Edad Media, la antigua imagen de culto es el polo opuesto de la imagen privada. La imagen de culto se sitúa en el centro de la atención pública y a veces constituye casi el emblema de una comunidad eclesástica o estatal. Por su reconocimiento como obra única, por su historia milagrosa y por su vinculación con la instancia pública en cuyo poder se encuentra, la antigua imagen de culto se substraen a la intervención privada: sólo las copias permiten su uso en un marco privado. Sin embargo, la imagen de culto de este tipo era una rara excepción. Por el contrario, cada iglesia que quería gozar de cierto prestigio poseía una imagen de altar pintada o esculpida<sup>70</sup>.

Las imágenes de altar pueden contener imágenes de culto, pero en modo alguno deben confundirse con ellas. Nos encontramos ante diferentes tradiciones con las que contaba la autorrepresentación eclesástica. En el primer plano se sitúa la liturgia, en la que el clero celebra, siguiendo el calendario, la acción sacrificial que es igual en todas partes. Sin embargo, la liturgia también comprende festividades de santos locales que varían de un lugar a otro. Estas festividades tienen un doble sentido: por un lado, sirven para venerar a un santo; por otro, representan una institución local encarnada en el santo patrón. La institución puede ser un monasterio, un benefactor noble o una comunidad urbana, por mencionar sólo tres posibilidades, que con posterioridad van a destacar con el encargo de costosas imágenes de altar. El culto al santo era, por regla general, un culto de *reliquias* y no un culto de imágenes. Los tabernáculos se ubicaban detrás del altar, y en ellos se depositaban reliquias. Las imágenes podían dar forma a estos receptáculos culturales y caracterizar el altar sin tener un significado autónomo en tanto que imágenes<sup>71</sup>. Por ello, hay que examinar las circunstancias en cada caso. En Italia se desarrolla el políptico como un friso de íconos situado sobre el altar mayor (véase cap. 18.3). En el norte de Europa predomina el retablo con puertas. Para entender los problemas que dificultan su comprensión, este tipo de retablo no debe estudiarse de manera aislada, sino que es necesario relacionarlo con sus inicios.

<sup>70</sup> Cfr. las notas siguientes.

<sup>71</sup> Al respecto, con buenos ejemplos: M. M. Gauthier, «Du tabernacle au retable», *Revue de l'art* 41 (1978), pp. 23 ss.

En los siglos XII y XIII aún se discutía con vehemencia si debía haber imágenes en el altar y, en caso afirmativo, qué tipo de imágenes. A diferencia de las imágenes en los muros o en el exterior del edificio, en el altar hacen su aparición de inmediato en el contexto de las reliquias que se veneraban en él. La transmisión del culto de las reliquias a las imágenes estaba a un paso. Por eso la controversia en torno a las imágenes de altar es siempre una controversia en torno al culto a las imágenes, que quería restringirse en este ámbito. En un libro litúrgico de Magdeburgo se dice que en el altar sólo se permitía la exposición de crucifijos que remitían por su contenido a la acción sacrificial, «pues las imágenes son sombras y no participan de la verdad de lo que representan». En Inglaterra, en la misma época, en el altar mayor o en la estructura de separación del presbiterio se prefería, sin embargo, una imagen del santo titular al que estaba consagrada la iglesia o el altar. En Tréveris, un sínodo de 1310 estipuló en cada altar una inscripción o una imagen del santo titular<sup>72</sup>.

El retablo, fueran cuales fueran las imágenes y los materiales utilizados, estaba emparentado tanto con el ajuar litúrgico como con las valiosas decoraciones festivas, y en su primera época, por esa misma razón, a menudo seguía siendo una instalación que se montaba en ocasiones especiales; podía incluir relicarios de los que apenas podía disociarse. En estos casos, las imágenes eran añadidos que aún no hablaban con voz propia. Esta situación cambió cuando se integró en el altar un crucifijo o la figura de un santo para adaptar la imagen aislada a un marco determinado por la liturgia. Esta doble raíz (ajuar litúrgico y obra artística móvil) debe tenerse muy presente si se quiere entender la evolución posterior.

Como hasta bien entrado el siglo XIV las informaciones que tenemos son muy fragmentarias, lo mejor será ir directamente a los ejemplos. En el siglo XIII, en las capillas de la cabecera de St-Denis se levantaron retablos hechos en piedra tras los cuales se colocaron baldaquinos con figuras (fig. 270). Esta situación se halla documentada sólo con dibujos que datan de una época anterior a la Revolución francesa<sup>73</sup>. Los retablos, sin seguir un esquema fijo, acogen imágenes de la Pasión o de la leyenda del santo titular del altar. Las estatuas de santos, en la mayoría de los casos ocultas tras unas cortinas, se ubicaban en los mismos lugares que antes ocupaban los relicarios, es decir, en un lugar destacado, y son comparables a los tabernáculos italianos con imágenes (véase cap. 18.2). Un fresco de la abadía de Westminster en Londres (fig. 271) describe ca. 1300, en una pintura mural, lo que sería esta decoración de un altar<sup>74</sup>. Un retablo bajo con la crucifixión en el centro, que hay que pensar realizado en piedra, ocupa todo el ancho de la mesa de altar. Sobre él, en un elegante baldaquino, se puede ver a santa Fe,

cuya concepción, por cierto, es claramente escultórica, como indica el pedestal con capitel sobre el que se alza. Esta obra representa a la titular del altar y anima a su veneración. Sin embargo, no dispone de las cualidades que justifican un verdadero culto a la *imagen*, sino que permanece dentro de los límites del culto habitual a los *santos*.

Otra solución distinta es la que se encuentra a comienzos del siglo XIV en la iglesia de peregrinación de San Teobaldo de St-Thibau-en-Auxois<sup>75</sup>. El relicario con los restos del santo todavía se expone actualmente en una capilla propia. La propaganda iconográfica del santo, sin embargo, se presenta separada del relicario y se ha trasladado al altar mayor, que contenía una reliquia. Dado que la leyenda local del santo era una materia particularmente atractiva, fue narrada con muchas escenas no sólo en el *retablo*, sino también en el *antependium*. No obstante, estos dos soportes iconográficos, ambos realizados en piedra, son distintos. En el centro del retablo se sitúa la Crucifixión, mientras que en el centro del *antependium* aparece la figura sentada del santo local en *majestad* (véase cap. 14.1). El culto *sacrificial* de la misa y el culto al *santo* local se hallan así separados en dos soportes distintos. El relieve del *antependium* representa la imagen autónoma en el lugar donde ser rinde culto al santo.

El retablo con puertas en el que se combina la pintura y la talla, aparece en aquel entonces por primera vez en suelo alemán en monasterios de las órdenes reformadoras. Un ejemplo temprano, el retablo del monasterio premonstratense de Altenberg, cuyos componentes se encuentran dispersos, se volvió a reconstruir en su montaje original con motivo de una exposición celebrada en Fráncfort<sup>76</sup>. El verdadero tabernáculo, situado entre reliquias que se podían ver tras una reja de tracerías góticas, acogió una antigua estatua de la Virgen, al parecer objeto de veneración, que encontró una ubicación permanente en el altar de 1334. Las alas pintadas, que podían abrirse de dos maneras, ilustran la vida de la Virgen y, en la adoración de los Magos, establecen una referencia directa con la imagen titular. Sirven como cierre del relicario y también operan al servicio del culto a la figura de María, que de esta manera podía hacerse visible u ocultarse, como era el privilegio de cualquier imagen de culto. ¿Cuál de las dos funciones fue, sin embargo, el motivo para construir un retablo que se podía cerrar?

Otras preguntas distintas son las que plantea el retablo con puertas del monasterio cisterciense de Marienstatt (fig. 274), pues carece de una imagen de culto con la que se pudiera practicar el ritual del descubrimiento y el ocultamiento<sup>77</sup>. En el cuerpo superior de los tres paneles hay figuras talladas, y en el inferior relicarios de busto. El conjunto actúa más bien como *programa* en el que se puede verse representada la idea de la Iglesia. A ello se presta la articularción arquitectónica, similar a la de la fachada de una iglesia, así como el concilio celestial (coronación de la Virgen), con el que se corresponde en la

<sup>72</sup> J. D. Mansi, *op. cit.*, t. XXIII, pp. 791 s. Cfr. también M. Hasse, *Der Flügelaltar*, Dresde, 1941.

<sup>73</sup> J. Formigé, *L'abbaye royale de St-Denis*, París, 1960, pp. 120 ss. [con ejemplos de cada una de las capillas]. Nuestro ejemplo (Cliché des Archives Photographiques der Caisse Nationale des Monuments Historiques, núm. MH 167211, en París), según un dibujo de Percier (París, Cabinet d'Estampes), procede de la capilla de San Roman-de-Blaye (Formigé, pp. 145 s.).

<sup>74</sup> E. W. Tristram, *English Medieval Wall Painting. The 13<sup>th</sup> Century*, Oxford, 1950, pp. 121 ss., lám. 7; F. Wormald, en *Proceedings British Academy* 35 (1949), pp. 165 s.; H. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Berlín, 1977, pp. 188 s.

<sup>75</sup> L. Lefrançois-Pillion, «L'église de St-Thibaut-en-Auxois...», *Gazette des Beaux-Arts* I (1922), pp. 137 ss. Cfr. también P. Quarré, «Le portail de St-Thibaut...», *Bulletin monumental* 123 (1965), pp. 181 ss.

<sup>76</sup> Cat. *Kunst um 1400* (como en nota 56), pp. 136 ss., núm. 39. Cfr. E. zu Solms-Laubach, «Der Altenberger Altar», *Städte Jahrbuch* 5 (1926), pp. 33 ss.

<sup>77</sup> E. Tric, «Der St. Ursula-Altar in Marienstatt», *Marienstatter gesammelte Aufsätze*, 1922, pp. 29 ss.; D. L. Ehresmann, «Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece», *Art Bulletin* (1982), pp. 350 ss., 364.

parte inferior el coro de las santas vírgenes de Colonia: la alineación de los relicarios expresa más el *estatus* eclesiástico de las vírgenes que la presencia de las reliquias en sí.

Imágenes y reliquias cumplen una función similar en el programa al que están supeeditadas, que posee una forma organizada y se transmite de manera más intelectual que literal o visual. Con razón se ha llamado la atención sobre el hecho de que, en este caso, la decoración del retablo estaba guiada por una idea reformista que implicaba un rechazo del materialismo implícito en el culto a los santos<sup>78</sup>. Sin embargo, esto no quiere decir que la imagen por su parte asumiera la función de la reliquia. Aún no se puede hablar de un culto a la imagen. Un desarrollo similar puede observarse en Italia en la misma época (véase cap. 18.3). El retablo de Simone Martini para los dominicos de Pisa (fig. 244) tiene por primera vez una forma programática que desvaloriza la imagen individual y expone un concepto teológico. En Marienstatt, el retablo resume en un mismo lugar el tesoro de la Iglesia, lo cual quiere decir que lo que se ve está reglamentado. Al mismo tiempo representa la liturgia celestial de un modo tan significativo, que se pone de manifiesto la intención de la orden de plasmarse a sí misma en él como representante de la Iglesia celestial en la tierra. En este sentido, el retablo es también el símbolo de la institución que lo posee.

Sin embargo, partiendo de este principio no se puede concluir que las alas tenían que ser abatibles, lo cual nunca sucedió en Italia. La presencia de reliquias siempre permite llegar a la conclusión de que el retablo con puertas fue el sucesor del antiguo armario-relicario, afirmación que también vale para el ejemplo de Marienstatt<sup>79</sup>. Pero sobre el retablo con puertas de la colegiata de Oberwesel, por citar otro ejemplo también temprano, no se puede afirmar lo mismo. En este caso debieron de existir otras razones para abrir y cerrar las alas. Resulta por ello significativo que algunos retablos, cuando estaban cerrados, mostraran la Pasión, lo cual sólo puede querer decir que éste era el aspecto que ofrecían durante la Cuaresma. Con ello se nos ofrece una explicación *litúrgica*. El altar cambia su apariencia con el ritmo del año eclesiástico y destaca las fiestas mediante una cara distinta para los días festivos<sup>80</sup>.

La misma intención podemos interpretar en Marienstatt. El programa teológico del retablo se completa con la escenografía litúrgica de su aspecto cambiante. De ello no se puede concluir que la imagen de altar asuma las funciones descuidadas por la imagen de culto o las reliquias<sup>81</sup>. Podía ocultarse igual que la antigua imagen de culto, pero por otras razones. El momento en que la imagen se hacía visible siempre había constituido un acontecimiento. Sólo entonces se podía implorar su ayuda. La escenografía de la imagen en el instante de su descubrimiento y de su ocultamiento, sólo importante en el caso de la imagen de culto no móvil (la imagen móvil podía retirarse sin más cuando no se deseaba que estuviera a la vista de los fieles), estaba exclusivamente al servicio de la visibilidad de la imagen misma.

De otro tipo distinto era la escenografía del *retablo* (no de la *imagen*) según presentase el aspecto de un día normal o de una festividad. Éste cambiaba al igual que la liturgia y permanecía asociado a un sentido primordialmente litúrgico. El retablo siempre mostraba la visión privilegiada cuando la fiesta lo exigía, y era por motivo de la *fiesta*, no de las *imágenes*. Esta diferenciación puede parecer rebuscada, pero en realidad en la doble percepción de la imagen de altar (como imagen programática y como visión que podía variar ocasionalmente) puede reconocerse una disciplina eclesiástica tanto del culto a las reliquias como del antiguo culto a las imágenes. En el caso de Marienstatt, es cierto que la imagen de altar no sólo estaba reglamentada en su aspecto, sino que su visibilidad también estaba restringida periódicamente.

En este contexto resulta necesario aplicar un concepto de culto más exacto para evitar confusiones. Si se designa el altar como un lugar de culto, debe referirse siempre al *culto sacrificial* eclesiástico, que es un culto radicalmente distinto del *culto a las imágenes*, que surgió al margen de la liturgia propiamente dicha (y que como mucho podía vincularse al culto litúrgico a los santos). Una imagen no es una imagen de culto por ubicarse en el altar. La acción de culto se dedica al altar mismo, no a la imagen, aunque la imagen experimente una revalorización en este contexto. Las cosas se ven más claras si se observan las funciones de representación que desempeñaba la imagen de altar.

Cuando hablamos de *representación*, lo hacemos en varios sentidos<sup>82</sup>. Su objeto puede ser el misterio del culto sacrificial, pero también la Iglesia como institución que administraba dicho misterio. La representación también puede referirse a los sostenes locales de una iglesia, ya se trate de una parroquia, un monasterio o una catedral. El culto a los santos fue siempre el símbolo de un órgano social, y la imagen de altar, la tarjeta de presentación de dicho culto. En este sentido, los altares tallados del Gótico tardío, con su aumento de formato y lujo ornamental, pueden entenderse como expresión de una competencia. En general, representan tanto ideas eclesiásticas como las pretensiones de una institución local. Los monasterios y las catedrales estuvieron a la cabeza de esta competición en el siglo XIV, y fueron seguidas en el siglo XV por ciudades y parroquias.

Michael Baxandall ha explicado muy bien las circunstancias del Gótico tardío alemán, de modo que vamos a escucharle a él directamente<sup>83</sup>: «Los retablos más grandes se situaban en los altares mayores y eran por lo común donación»; la escultura, de manera similar a las fuentes públicas, era la encarnación visible de un apoyo colectivo. «Las imágenes de altar más suntuosas eran sufragadas por comunidades que necesitaban un emblema de identidad y unidad.» Entre los ejemplos más destacados se encuentran las ciudades imperiales del sur de Alemania o, en el caso del retablo de Veit Stoss en Cracovia, la colonia alemana en la metrópoli polaca. El capital de la «Zech» o caja municipal también se invertía en imágenes de altar que elevaban el prestigio de

<sup>78</sup> B. Decker, *op. cit.*, pp. 65 s., 81, 113.

<sup>79</sup> Al respecto: H. Keller, «Der Flügelalter als Reliquienschrein», *Festschrift Theodor Müller*, Berlín, 1965, pp. 125 ss.

<sup>80</sup> Al respecto: Ehresmann (como en nota 77).

<sup>81</sup> B. Decker, *op. cit.*, pp. 70, 80 ss.

<sup>82</sup> Al respecto: B. Decker, *op. cit.*, pp. 64, 91, pero en otro sentido.

<sup>83</sup> M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980, pp. 62 ss, 83 ss; B. Decker, *op. cit.*, p. 170.





277. Ratisbona, Alte Kapelle.  
«Virgen de san Lucas», hacia 1220.



278. Ratisbona, Bischöfliches Museum. Albrecht Altdorfer,  
«Bella María», 1519.

la comunidad. El retablo con puertas, como escenario de la imagen pública, desempeñaba funciones de representación y estaba al servicio de la competencia entre instituciones, como ya había sucedido en el siglo XIII con los retablos marianos entre las cofradías italianas (véase cap. 18.2). Cuando, al abrir las alas pintadas, la mirada caía sobre las figuras sobredoradas de bulto redondo del interior, esta demostración de patrocinio local apuntaba más allá del sentido litúrgico y se asemejaba a las decoraciones festivas que en aquel entonces garantizaban el prestigio de una ciudad o de un gremio en las grandes ocasiones. La riqueza material y la invención original, así como la capacidad artística del maestro, constituían un homenaje al sustento colectivo de la obra. Como ya había sucedido con la *Maestà* de Duccio, el sentido de la imagen de altar se desplaza de su manifestación sagrada a la ofrenda de gran valor (cap. 18.4). Cuando los reformadores criticaron no sólo el exceso material sin límites, sino también la pose orgullosa de las figuras de los retablos y, sobre todo, su aspecto mundano, tocaron una fibra sensible.

Hans Leinberger realizó, entre los años 1511 y 1514 para la colegiata de San Cástulo en Moosburg, uno de los últimos altares de talla góticos (con su altura de 14,40 m, uno de los más grandes) (fig. 275). En él se pueden ilustrar las características del género<sup>84</sup>. En el cuerpo principal, las figuras del santo patrón Cástulo y del santo emperador Enrique (II) se sitúan a los lados de la Virgen. Antiguamente, esta parte estaba provista de dos alas con representaciones en relieve de la vida de san Cástulo. La articulación en tres cuerpos comienza en la parte inferior con la «predella» y concluye en la parte superior con la «coronación», en la que la Crucifixión casi llega a la bóveda. En el nuevo edificio, recién comenzado, los restos del mártir Cástulo se habían trasladado en 1469 «bajo el nuevo altar del presbiterio». Cuando en 1514 estuvo concluido el retablo mayor de Leinberger, las reliquias se integraron en la «predela», extraordinariamente alta, donde podían mostrarse los días de peregrinación. En las puertas pintadas, puede verse a un duque de Wittelsbach junto con los canónigos como promotores del retablo.

Este inusual retablo con puertas subrayaba la autoafirmación de una institución amenazada por un traslado a Múnich. Por eso en el programa iconográfico se articulan intencionadamente las tradiciones locales como símbolo de los derechos adquiridos (Cástulo y Enrique II). La «que engendró a Dios», como la denomina la inscripción del velo, tenía un antiguo patrocinio en el lugar, pero ahora se convierte en la figura principal. Así se le atribuye un rango mayor que el otorgado al culto de peregrinación y se establecen prioridades que permiten situar el misterio cristiano en el centro del contenido. María aparece en la actitud flotante de una epifanía celestial, muy característica de Leinberger, y en la pose estilística histórica del «Gótico internacional», como si quisiera recordar el arquetipo de las «Vírgenes bellas». El velo de la cabeza insinúa el intento de realizar una síntesis con el icono de san Lucas. El mito del origen de la ima-

<sup>84</sup> G. Lill, *Hans Leinberger*, Múnich, 1942; A. Schädler, «Zur künstlerischen Entwicklungen Hans Leinbergers», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 28 (1977), pp. 59 ss.; M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, cit., pp. 311 s.; B. Decker, *op. cit.*, pp. 213-250.

gen (san Lucas) y «el culto a la forma», como símbolo del «ideal teológico de santidad formal», fueron comprometidos una vez más en una misma visión<sup>85</sup>. Así, el altar de Leinberger constituye ya una reflexión sobre el sentido y la crisis del género.

## 19.6 La peregrinación a la «Bella María» de Ratisbona

La crisis de la imagen sacra se manifiesta en el estilo visionario de las figuras de Leinberger. La crisis se desencadena sobre todo por la oferta excesiva de lugares de peregrinación, con lo que la imagen de culto pronto pasa a ser objeto de la controversia de la Reforma. La conformación de la antigua imagen de culto se hizo tan incierta como su propio uso. Las instituciones, los teólogos y los expertos en arte no se ponen de acuerdo en un debate en el que muchas veces no es posible diferenciar entre motivos y argumentos. Esta situación se ve con especial claridad en un célebre incidente, en el que surgieron abiertamente los conflictos. Nos referimos a la peregrinación de la primavera de 1519 en Ratisbona, en la que pronto se enfrentaron de manera irreconciliable las antiguas y las nuevas convicciones, expresadas con vehemencia<sup>86</sup>.

Por motivos de política comunal, el magistrado de la ciudad instauró por entonces de manera precipitada un culto mariano en cuyo centro estaba la imagen de la «Bella María». Resulta llamativa la elección de este nombre, puesto que recuerda a modelos históricos que también lo tenían. «Belleza» no remite en este contexto a una cualidad de la imagen, y mucho menos a la etiqueta de su carácter artístico, sino a una característica de María que sólo puede fundamentarse teológicamente. La fuente bíblica es lógicamente el Cantar de los Cantares (4, 7), con cuyos versos ya se había caracterizado el icono de san Lucas de Breznice en Bohemia<sup>87</sup> (fig. 204). No obstante, esta mística de la novia, en cuyo espejo quería verse la imagen ideal de la Iglesia romana, remite a imágenes históricas en las que se veía encarnado el ideal mariano mejor de lo que era capaz de hacerlo el arte de la época.

Una inmensa xilografía de Michael Ostendorfer refleja el momento culminante de la peregrinación<sup>88</sup> (fig. 276). El 18 de marzo se había expuesto en una capilla levantada a toda prisa una imagen de madera que el predicador de la catedral, el Dr. Balthasar Hubmaier, describió como «tabla de la Bella María». La xilografía ilustra cómo el pueblo entra en la capilla, en cuyo interior se puede ver el icono. Delante de la capilla se levanta una figura en piedra de la Virgen que el escultor de la catedral Ehrhard

<sup>85</sup> B. Decker, *op. cit.*, pp. 250, 262.

<sup>86</sup> C. Altgraf zu Salm, «Neue Forschungen zur Schönen Madonna von Regensburg», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 12 (1962), pp. 49 ss.; G. Stahl, «Die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg», en G. Schwai-ger y J. Staber (eds.), *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, t. II, 1968, pp. 35 ss.; A. Hubel, «Die Schöne Maria von Regensburg», en P. Mai (ed.), *850 Jahre Kollegiatstift zu den bill. Johannes Baptist und Evangelist in Regensburg*, Múnich, 1977; F. Winzinger, «A. Altdorfers», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1975, pp. 31 ss.; M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, cit., pp. 83 ss.; B. Decker, *op. cit.*, pp. 261 ss.

<sup>87</sup> Véase cap. 16.2, con nota 22.

<sup>88</sup> Veste Coburg, Gabinete calcográfico (63,5 x 39,1 cm): cfr. B. Decker, *op. cit.*, il. 121.

Heydenreich había hecho en 1516 con otro fin. Se trata de la primera columna triunfal mariana al aire libre —es decir, fuera del espacio eclesiástico— de la que tenemos noticia. Un año después de la implantación de la Reforma, en 1543, fue hecha pedazos. En la xilografía se ve cómo los peregrinos y los enfermos la rodean en busca de ayuda antes de proseguir su camino hacia la imagen original. Por doquier se ven colgados exvotos en forma de herramientas del campo y botas. Por la derecha se acerca un nuevo grupo de peregrinos con una bandera y un cirio de enormes dimensiones. Las ruinas del gueto, en cuyo lugar se alza la nueva capilla, se elevan al cielo.

A la muerte de Maximiliano I en enero de 1519, el concejo no tardó ni ocho días en organizar la expulsión de los judíos, que habían perdido la protección imperial. Para justificar la acción, se les denunció, siguiendo la fórmula acostumbrada, como enemigos de la religión, y sus delitos «se expiaron» levantando una iglesia dedicada a la Virgen en el mismo lugar que antes había ocupado la sinagoga. El culto comunal a María debía borrar la mancha de la violencia usada contra los judíos. El Cielo mismo, así se quiso ver, sancionó el pogromo cuando María obró el milagro deseado. Un trabajador herido de muerte durante el derribo de la sinagoga acudió a la obra al día siguiente ya curado. Este signo celestial se interpretó como gesto de simpatía de la Virgen. La propaganda del nuevo culto se hallaba en las manos del predicador de la catedral, quien poco después ingresó en las filas de la Reforma y finalmente fue condenado a muerte acusado de anabaptista. El 1 de junio de 1519 se promulgó una indulgencia de cien días. Las ropas que habían estado en contacto con la estatua situada delante de la iglesia curaban ganado enfermo. Durante el año siguiente se vendieron 109.189 enseñas de peregrino de plomo y 9.763 de plata<sup>89</sup>. La crítica a los excesos no se hizo esperar, y llegó también desde los círculos artísticos. Por ejemplo, Dürero hizo la siguiente observación en su ejemplar de la xilografía de Ostendorfer: «Este espanto (de la peregrinación) se ha alzado en Ratisbona contra las Santas Escrituras. Ha sido impuesto por el obispo y, por causa de su beneficio temporal (terrenal), no se ha suprimido. Dios nos ayude a no deshonrar a su querida madre, sino (a honrarla) en Cristo Jesús. Amén. AD».

El papel que el culto a la imagen desempeñaba en estos acontecimientos sólo puede reconstruirse a partir de unos pocos indicios. Cuando se levantó la capilla de madera, se trasladó a ella a toda prisa una imagen de culto que sólo puede haber sido el icono del siglo XIII de la «Alte Kapelle»<sup>90</sup> (fig. 277). Este original, mencionado por primera vez en fuentes posteriores, ya era reconocido entonces como imagen de mano de san Lucas. Sin embargo, se trataba presumiblemente de un préstamo temporal hasta que una obra de Albrecht Altdorfer ocupase su lugar (fig. 278). Esta última ofrece una síntesis entre copia y nueva creación. La tipología antigua se conserva en la postura del niño, incluso en las franjas del tocado, pero la concepción es tan moderna como la de la réplica de Hayne de la Virgen de Cambrai<sup>91</sup> (fig. 267). Una aureola de luz en medio

<sup>89</sup> Catálogo *Luther und die Folgen für die Kunst*, Hamburgo, 1983, p. 135.

<sup>90</sup> Fritz (como en nota 59), p. 167, il. 6; Altgraf zu Salm (como en nota 86).

<sup>91</sup> Cfr. nota 61.

de unas nubes oscuras transforma la figura en una visión. Un valioso marco con forma de edículo, realizado en madera, lleva el escudo oficial de la ciudad y los versos del Cantar de los Cantares que explican el nombre de la «Bella María» y vinculan la obra con el culto de peregrinación.

Al parecer, Altdorfer tenía el monopolio municipal para realizar imágenes de propaganda del culto. No sólo pintó la bandera de la ciudad para la capilla, como muestra la xilografía de Ostendorfer, sino que imprimió también una xilografía coloreada en la que se reproduce la «Bella María», repitiendo incluso de manera literal el marco conservado de la imagen. El procedimiento es curioso, ya que el artista presenta su propia obra como la imagen de culto oficial. Y el asunto no se puede entender de otra manera. El culto había surgido sin historia previa gracias al milagro en la judería. Dicho milagro no había partido de una imagen, pero la imagen debía representarlo. Por ello no se necesitaba un original antiguo, sino simplemente una nueva composición que interpretase el episodio del milagro de la Virgen como epifanía.

El culto a esta imagen constituye un caso único. Las estampas y las enseñas de peregrino difundieron su figura. La identidad de la imagen de culto radica en el papel oficial que desempeña en el lugar de culto, legitimado por las autoridades de la ciudad (véase el escudo). Por este motivo, el original de san Lucas de la Alte Kapelle no podía ser la «Bella María», puesto que residía en otro sitio. En este caso se renunció a una transmisión del culto. No obstante, la referencia a la tabla de san Lucas, que Altdorfer utiliza como modelo y prototipo (de modo similar a lo que había hecho Van Eyck con la Verónica), tenía su sentido. Al fin y al cabo se creía que Lucas había visto a la Virgen, es decir, que se pisaba suelo seguro si se seguía su modelo. Por otro lado, se esperaba que Altdorfer diera a la imagen de culto del nuevo lugar un nuevo rostro que permitiera diferenciar una obra de otra. Es precisamente la concepción viva, sobre todo su interpretación de la figura como epifanía celestial, la que distingue su «Bella María» de otras imágenes. El predicador de la catedral dio sorprendentemente en el clavo al describir la «tabla de la Bella María». Según sus palabras, se había hecho «conforme al retrato que había pintado san Lucas evangelista».

No obstante, este modo de proceder tenía sus problemas, y poco tiempo después la solución de Altdorfer ya no resultó convincente, sino que para el nuevo edificio de la capilla se quiso una Virgen aún más bella. Por eso en 1519 se encargó a Hans Leinberger una estatua que estaba destinada a un retablo realizado en piedra. En 1520 Altdorfer diseña un retablo de ese tipo, como muestra una xilografía suya. El nuevo retablo, una especie de tabernáculo para la nueva imagen de culto, llegó a hacerse, pues en 1554 lo cubren con paños los seguidores de la Reforma, a quienes desagradaba mucho la escena de la Virgen coronada por la Trinidad, que consideraban un tema «idólatra». La obra no tardaría en ser retirada. Es posible que lo único que quede de ella sea la pequeña estatua de Leinberger conservada en St. Kassian de Ratisbona<sup>92</sup>. Cuando concluye el episodio de la Reforma en Ratisbona, en 1630 el emperador ordena en vano la búsqueda de la «Bella María». Nadie sabía ya qué había sido de ella, toda vez

que había habido dos imágenes de culto con ese nombre. Por el contrario, el original de san Lucas de la Alte Kapelle recibió nuevos honores, como muchas de las antiguas imágenes de culto durante la Contrarreforma y el Barroco.

<sup>92</sup> B. Decker, *op. cit.*, con repr. de la obra.

## RELIGIÓN Y ARTE. LA CRISIS DE LA IMAGEN A COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA

En la controversia sobre la interpretación de la prohibición mosaica de las imágenes, Lutero se enfrenta a quienes las destruyen afirmando lo siguiente: «Hay dos tipos de imágenes». Dios no hablaba de todas las imágenes, sino sólo de aquellas que «se sitúan en lugar de Dios». Y por ello Dios prohíbe en el Antiguo Testamento sólo las imágenes de culto. Éstas, según Lutero, deben seguir prohibidas o, mejor dicho, deben perder su función. Al fin y al cabo, lo que el observador hace con la imagen es cosa suya, no de la propia imagen. Lutero atribuye a este texto del Antiguo Testamento una diferenciación que para él mismo era muy importante. Con ello apelaba a la razón de sus contemporáneos, a quienes quería liberar del supuesto poder de las imágenes (véase cap. 1.3).

Los «dos tipos de imágenes», en otro sentido distinto del que reside en las palabras de Lutero, son en realidad un signo característico de los comienzos de la Edad Moderna. Las paredes vacías de las iglesias reformadas dan testimonio de la ausencia de las imágenes «idolatradas» de los papistas. Son el símbolo de una religión depurada y alejada de los sentidos que se mantiene fiel a la palabra. Las paredes repletas de los gabinetes, por los que Lutero no se interesaba, dan testimonio, por el contrario, de la presencia de una pintura que se coleccionaba en obras clave de géneros y artistas. Este incipiente coleccionismo no se ve influido por la condena de las imágenes en las iglesias. En las colecciones de arte, las imágenes que habían perdido su función en las iglesias adquieren nuevas funciones en la representación del arte.

La coexistencia de «dos tipos de imágenes» no se restringe, pues, al ámbito de las prácticas religiosas, lo que realmente preocupaba a Lutero. Los teólogos y los expertos en arte hablaban, en realidad, dos lenguajes distintos porque se referían a imágenes distintas. Los unos niegan a la imagen de cuño antiguo su aura sagrada. Los otros se esfuerzan por lograr una definición del arte que coincida con la nueva concepción de la imagen. Sin embargo, los dos aceleran a su modo la crisis de la imagen de la que trata el presente libro. La línea divisoria en modo alguno se encuentra entre la imagen religiosa y la profana: éste no es más que un caso especial en las iglesias reformadas; más

bien separa una concepción antigua de la imagen de una nueva. En Italia no se buscaba la alternativa, sino la síntesis. Allí se aferraban a las imágenes en las iglesias y por ello no había «dos tipos de imágenes», sino imágenes con «dos caras», dependiendo de si se entendían como lugar de lo santo o como expresiones artísticas. El entendimiento disociado de la imagen se mantiene incluso cuando actúa en una misma obra. En el ámbito católico no hubo condena de las imágenes que eran objeto de veneración, pero a pesar de ello tampoco se pudo frenar la metamorfosis hacia la obra de arte.

Por tanto, no se puede responsabilizar de este proceso a Lutero, que administraba la participación cada vez más reducida de la religión en la vida. Y por eso tampoco debería hablarse sin ciertas restricciones del «nacimiento de la Modernidad a partir del espíritu de la religión», como se tituló la exposición artística que conmemoró el aniversario de Lutero en 1983<sup>1</sup>. Ni siquiera la religión, por muy combativa que se presente, es ya la misma. Lucha por el lugar que se le asigna, que no es otro que ese apartado ámbito de la vida social y del individuo al que nos hemos acostumbrado. El arte no es ni admitido en la religión ni excluido de ella, pero ha dejado de ser un fenómeno verdaderamente religioso. En el campo funcional «arte», las imágenes se especializan en tareas especiales de formación y de percepción estética. Así se perdió un concepto general de la imagen, aun cuando el concepto colectivo «arte» disimule esta parcelación. El concepto objetivo de la imagen, que no dependía de la idea de arte, ya no era adecuado para la mentalidad moderna. Su supresión abrió las puertas a una nueva determinación estética de la imagen, para la que tenían validez las «reglas del arte». Imágenes artísticas y no artísticas comenzaron a coexistir y se dirigían a personas con distinta formación.

Este proceso no tiene nada que ver con la «pérdida del centro», porque con esta idea Hans Sedlmayr asentaba como absoluto un concepto moderno de arte a la medida humana que él veía amenazado en la modernidad<sup>2</sup>. El centro del que Sedlmayr hablaba se encontraba en el arte del que por primera vez se elaboró un concepto general en la época de Lutero y Dürero. La comparación entre los medios de la poesía y la pintura nos dan indicios suficientes de otro estado de cosas (véase Apéndice, texto 42). El pintor es ahora un poeta y por ello tiene derecho a una libertad poética, con la que también interpreta las verdades religiosas. Sólo el artista podía inventar el tema religioso, que ya no podía verse realmente como los objetos de bodegones y paisajes. La presencia de la obra es algo distinto de la antigua presencia de lo santo en la obra. Pero, ¿en qué consiste esta presencia? En realidad, se trata de una idea que se hace visible en la obra: la idea del arte o la idea que el artista se hace de su obra.

Llegados a este punto, nuestro tema toca a su fin. En las líneas que siguen a continuación no pretendo investigar un nuevo tema, sino que me voy a limitar a esbozar una imagen de contraste. En la retrospectiva desde los inicios de la Edad Moderna, una vez más se evidencian con claridad los contornos de la imagen de la que ha tratado este libro. La nueva distancia hace más nítida la visión de las circunstancias anteriores.

<sup>1</sup> W. Hofmann en el catálogo *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., pp. 23 ss. [con tesis que aún requiere ser discutidas].

<sup>2</sup> H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburgo, 1948.

Además, las fuentes coetáneas que nos informan sobre las prácticas y las teorías referentes a la imagen son muy copiosas y se deben, por su parte, a la conciencia del contraste mencionado. Qué había que entender por arte requería una fundamentación porque no existía ni había hecho falta ninguna previa (excepto en los textos de la Antigüedad). La nueva pintura exigía una hermenéutica del arte que hasta entonces sólo se había aplicado a los textos literarios. Sin embargo, ya no bastaba con contar historias de imágenes, como hemos venido haciendo en estas páginas. Las imágenes encuentran su lugar en el templo del arte y su verdadera época en la historia del arte. La pintura no quiere sólo entenderse como poetización de un tema, sino también como contribución al desarrollo del arte.

## 20.1 Crítica de las imágenes y destrucción de imágenes en la Reforma

La crítica de las imágenes no era un tema nuevo de la Reforma, aun cuando los reformadores dieron mucha importancia a la denuncia de los abusos practicados con las imágenes. En la Baja Edad Media católica se acumularon las voces de advertencia que pedían mesura ante los abusos de la iconolatría y el descrédito que estaban experimentando las imágenes al convertirse en objetos de inversión de capital<sup>3</sup>. Lo que sí era nuevo era el contexto en el que desembocó la crítica de las imágenes. Fue la reforma general de la Iglesia lo que la convirtió en el símbolo del cambio. La nueva doctrina se distanció de la antigua Iglesia papal. Los abusos en el culto a las imágenes y las bulas fueron bienvenidos porque facilitaban una diferenciación nítida justo donde todos podían percibir claramente los límites.

En consecuencia, la nueva doctrina no podía conformarse con la mera crítica de las imágenes. La situación exigía también nuevas prácticas. La autorrepresentación de los nuevos creyentes requería el rostro de una Iglesia anicónica. La purificación del templo de comerciantes y de imágenes debía restaurar el estado de una Iglesia primitiva que aún no se había desviado. Así se veían las cosas y así fue como se encontró el eje de la reforma eclesial. Sin embargo, un templo purificado implica primero su limpieza. En este sentido, la destrucción de imágenes es la aplicación de la crítica de las imágenes, aunque se trata de un tema con muchas caras y no exento de contradicciones<sup>4</sup>. Ni siquiera los reformadores estaban de acuerdo en cómo debían valorarlo. Karl-

<sup>3</sup> Al respecto, véase M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, cit., pp. 51 ss. [con muchas citas].

<sup>4</sup> Bibliografía selecta: Ch. Garside, jr., *Zwingli and the Arts*, Yale, 1966, pp. 146 ss.; M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, cit., pp. 65 ss.; H. Bredekamp, *op. cit.*, pp. 231 ss. [sobre los husitas]; D. Freedberg, «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», *Bryer* (1977), pp. 165 ss.; M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, cit., pp. 69 ss.; S. Michalski, «Aspekte der protestantischen Bilderfrage», *Idea* 3 (1984), pp. 70 ss.; *idem*, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht*. Cfr. también J. Phillips, *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1533-1660*, Berkeley y Londres, 1973; D. Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, 1985; *idem*, «Art and Iconoclasm, 1525-1580. The Case of the Northern Netherlands», *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam, 1986, pp. 69 ss.

stadt lo fomentó como oportunidad para el activismo, Lutero lo combatió como peligro de una revuelta general, y Zwínglio, con un distanciamiento disciplando, representaba una posición intermedia entre los «destructores» y los «protectores». La controversia entre los teólogos se refleja en los textos presentados en el Apéndice (texto 39).

Sin embargo, la destrucción de imágenes no fue sólo un asunto teológico, sino que también aglutinó el levantamiento contra el capital y la autoridad, ya fuesen los enemigos odiados terratenientes, monasterios ricos exentos de impuestos o la ocupación española. Los iniciadores de la destrucción de imágenes eran a veces las masas populares, a veces el patriciado de una ciudad en lucha con la Iglesia propietaria y, en raras ocasiones, los propios teólogos. Precisamente el valor simbólico de la purificación del templo convertía la acción en arma afilada en manos de mucha gente. Con ella se podía arremeter por igual contra una iglesia, contra el magistrado local o contra los ricos terratenientes que se habían levantado monumentos a sí mismos (*simulacra*, como los llamaba Erasmo de Rotterdam) en los templos (véase Apéndice, texto 39 D). Así pues, las controversias enlazan con la historia política y social, a la que en estas líneas no podemos dedicar nuestra atención.

Los polos entre los que oscilan los acontecimientos se observan de manera especialmente clara en las circunstancias de Wittenberg y Múnster. En Wittenberg, a comienzos del año 1522, los reformadores discutían el destino de la reforma de la Iglesia, para la que se necesitaba el apoyo de los gobernantes sajones. Por este motivo, Lutero quería evitar una revuelta que pudiera poner en peligro los intereses propios, incluso estaba dispuesto a permitir las antiguas prácticas con las imágenes en el caso del príncipe elector: «Hay personas que aún no tienen esta opinión [correcta de las imágenes]» y a las que sólo se puede disuadir de su error mediante la predicación<sup>5</sup>.

En Múnster, por el contrario, los anabaptistas provocaron en 1534 la caída del régimen. En tanto que movimiento, estaban muy politizados porque una ley imperial los había convertido en rebeldes. En Múnster, expulsaron al obispo en su calidad de terrateniente e inauguraron el ataque contra el ídolo del dinero retirando el capital de la circulación y atesorando todas las joyas en el ayuntamiento. La esperanza de salvación al final de los tiempos debía cumplirse en la nueva encarnación de la «Palabra», que los anabaptistas atisbaban en su propio imperio de la paz: a ello remite el lema de las monedas conmemorativas. A partir de aquel momento, debía honrarse «a Dios exclusivamente en el templo vivo y en el corazón de los hombres» y no en la imagen ni en el sacramento, como decía uno de los líderes. Las imágenes debían eliminarse para extirpar su recuerdo de los corazones. En Múnster, el nuevo movimiento quería liberarse de los símbolos y de los recuerdos encarnados en y perptuados por las imágenes. Los garantes visibles de la tradición eran un obstáculo en la hora de la partida<sup>6</sup>.

Los revolucionarios de Múnster, que finalmente no pasaron de lo episódico, se situaban en los márgenes de los acontecimientos principales de la Reforma, que fue soportada por las alas luteranas y calvinistas, y que en 1566 también llegó a los Países

Bajos. Sin embargo, en otros lugares la autodeterminación religiosa también está ligada a la autodeterminación política. Es raro que la emancipación iniciada en un ámbito se mantenga restringida a él. La representación de la antigua época en que la Iglesia y los terratenientes dominaban la cultura pública entró en una crisis que se puso de manifiesto en la eliminación de las imágenes. Mientras, se buscaban nuevas formas y soportes para la representación. La cultura privada, que contaba entonces con una historia aún breve, se desarrolló con tanta más rapidez cuanto más se cuestionaba la cultura pública. El coleccionismo de pintura y de bronce de pequeño formato, que introducían temas no controvertidos, constituye un importante indicio de este giro.

En Ginebra, la destrucción de imágenes el 8 de agosto de 1535 se convirtió en el acontecimiento central de la consolidación de la Reforma. Los nuevos predicadores dominaron la escena una vez que se hubo expulsado al obispo como señor de la ciudad. Calvino se unió a ellos, pero hasta 1541 no logró instaurar un régimen teocrático en la ciudad, en cuya política se hicieron innecesarios los viejos límites entre vida civil y vida religiosa. La nueva era, que comenzó, por así decirlo, de cero después de la depuración de las iglesias, se conmemoró en una inscripción cuadrada de bronce (99 cm<sup>2</sup>) que estuvo expuesta en el ayuntamiento hasta 1798 (fig. 279): «En el año 1535 fue vencida la tiranía del Anticristo romano. Hemos eliminado la superstición y restaurado la sacrosanta religión de Cristo en su estado original, así como llevado su Iglesia a un mejor orden. La ciudad, a cuyos enemigos hemos puesto en fuga, ha recuperado la libertad, no sin un milagro del Cielo. El senado y el pueblo de Ginebra han mandado levantar el monumento en este lugar en eterno recuerdo de estos hechos. Ojalá para los descendientes sea un testimonio de su agradecimiento a Dios»<sup>7</sup>.

El monumento, una inscripción conmemorativa a la antigua en latín clásico, es en cierto modo un «icono de la palabra» que opone a la memoria figurada la memoria textual. Al mismo tiempo, es un manifiesto de la formación humanista en la que el espíritu, representado por la palabra, debe triunfar sobre la materia y la «imagen externa». En el ayuntamiento de Ginebra, la inscripción expresaba la victoria de la «ilustración» y la voluntad de autodeterminación religiosa, y lo hacía en forma de proclamación y en el tono de la ley que obliga a todos, predicadores, comunidad y ciudad, con la palabra de Dios. La religión estaba tanto presente como representada en la vida pública y privada a través de la palabra bíblica. Toda representación en imagen estaba prohibida en la «religión calvinista», como se la denomina en un grabado en cobre flamenco. La inscripción conmemorativa de la ciudad mantiene en el recuerdo colectivo la fundación de una nueva era, cuya fecha oficial la proporciona la destrucción de imágenes (y no la introducción de la Reforma tres años antes).

Las formas que la destrucción de imágenes adoptó en otros lugares, permiten a veces reconocer los motivos que se ocultaban tras las acciones. Fízion, cronista de Reutlingen, describe cómo en el año 1531 la iglesia principal «fue completamente pu-

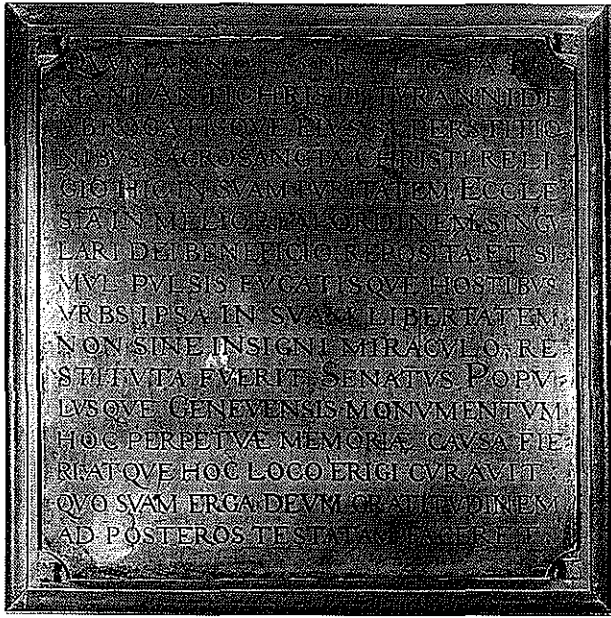
<sup>5</sup> Homilias, núm. 3 (1522), en *Weimarer Ausgabe X*, 3, pp. 31 s.

<sup>6</sup> M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, cit., pp. 65 ss., especialmente 80 ss. [con documentación completa].

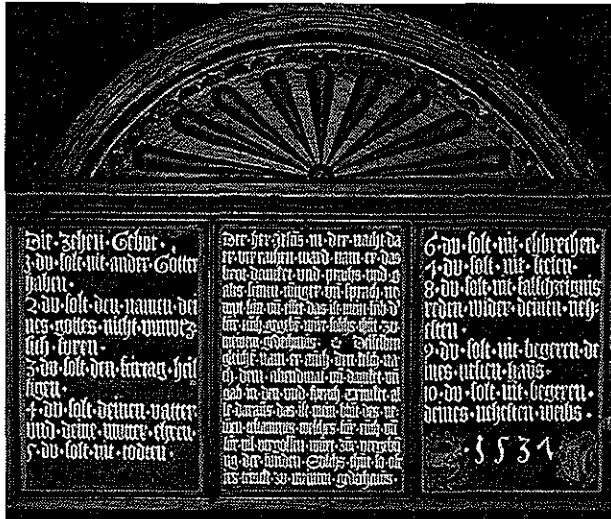
<sup>7</sup> C. Martin, *St-Pierre, Cathédrale de Genève*, Ginebra, 1910, pp. 164 s. La placa se instaló en 1835 en la catedral. En la muralla de la ciudad, junto a la Porte de la Corrairie, había una inscripción en piedra con las mismas palabras.



279. Ginebra, St-Pierre. Tabla de bronce del Ayuntamiento, después de 1535.



280. Dinkelbühl, Comunidad eclesiástica evangélico-luterana. Altar, 1537.



rificada de la sustancia supersticiosa y de la idolatría papal». También fueron destruidos los altares y «las imágenes se retiraron entre burlas»<sup>8</sup>. Dos fueron los motivos principales para esta acción. Por un lado, se trataba de demostrar la falta de poder de las imágenes, a las que siempre se les había atribuido mucho. Por otro, también se quería desenmascarar a las antiguas instituciones, especialmente a la Iglesia romana, que habían pretendido ejercer su poder sobre las personas mediante estas imágenes inoperantes.

Por eso se dio un paso más: no se conformaron con la simple eliminación de las imágenes y las dejaron en su lugar habitual, pero destruyendo rostros y manos, es decir, quitándoles aquellos rasgos que más habían impresionado a la gente. El que estos actos quedasen sin castigo eran la mejor demostración de su falta de poder, de que sólo estaban compuestas de materia muerta. El escarnecio de las imágenes era en ocasiones más importante que su eliminación. El desenmascaramiento de las instituciones, que habían administrado estas imágenes, a veces tomaba la forma del castigo *in effigie*. Cuando no se podía coger a los culpables, la ira se dirigía contra las imágenes que habían dejado tras de sí y que, en el derecho penal corriente, eran los retratos y los blasones. Esta vez, sin embargo, se trataba de imágenes de culto en las que se castigaba a la antigua Iglesia. Por eso en ocasiones se convertía en un acto ritual para el que se elegían métodos conocidos de ejecución de penas. Al permaceren las imágenes como sus propias caricaturas, mutiladas y escarnecidas, el observador, que había sido educado en el respeto a ellas, podía convencerse una y otra vez de su propia emancipación.

Frente a la Iglesia romana, contra la que se dirigía esta destrucción, los iniciadores se justificaban con la sátira en imágenes y palabras de los libelos ilustrados. La mejor manera de desenmascarar el «error» de Roma era denunciando el culto a las imágenes y las reliquias como un retroceso al paganismo. Esta estrategia funcionaba especialmente bien cuando los «paralelismos» procedían del judaísmo, pues en él todo culto a la imagen suponía una desviación de la fe ortodoxa que Yahvé castigaba de inmediato. La idolatría de Salomón, seducido por mujeres extranjeras, es uno de los ejemplos más conocidos<sup>9</sup>. Bajo esta luz, la Reforma se presenta como una vuelta a la fe ortodoxa similar a las descritas en el Antiguo Testamento como reacción a los castigos de Yahvé. Si atendemos a la lógica de estos libelos, lo que le sucedió a la Iglesia de Roma mediante la actuación de quienes destruían imágenes no era, en este sentido, sino una nueva lección de la historia.

Lutero abrigaba otras reservas contra las imágenes, pues para él eran símbolos de una falta de justificación por las obras. Para él, era un «abuso» colocar una imagen en la iglesia y pensar que con ello se había «hecho un buen servicio a Dios y una buena

<sup>8</sup> Cita según P. Schmerz y H. D. Schmid, *Reutlingen. Aus der Geschichte einer Stadt*, Reutlingen, 1973, p. 108. Debo la referencia a S. Michalskij.

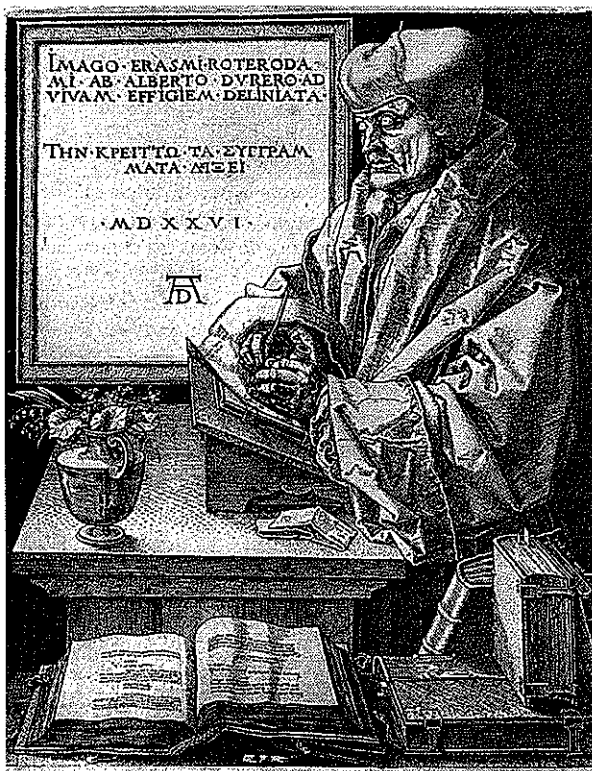
<sup>9</sup> Cfr. el grabado en cobre de Lukas von Leyden de 1514: cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., núm.

9. En este catálogo también se encuentran otras ilustraciones de destrucción de imágenes y de denuncia de la idolatría: núms. 10-19.

<sup>10</sup> Como en nota 5.



281. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Xilografía de E. Schoen, hacia 1530.



282. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. *Erasmus*, grabado en cobre de Alberto Dürero, 1526.

obra, que en realidad es auténtica idolatría<sup>10</sup>. Sin embargo, Lutero tenía también reservas frente a la eliminación violenta de imágenes, pues a sus ojos conducía a una nueva justificación por las obras, como si esta destrucción fuese ya una buena acción. ¿No era mejor como enseñanza dejar las imágenes en su sitio y no prestarles atención? «Debe conducirse al pueblo con la palabra para que deje de depositar su confianza en ellas» y «confíe exclusivamente en la gracia de Dios y en su bondad». Aquí vemos sobre todo al Lutero moralista, que desconfía de la destrucción de imágenes en tanto que desviación del mandamiento de la renovación ética. «Sucede con semejante práctica que se eliminan las imágenes externas y el corazón queda lleno de ídolos» (véase Apéndice, texto 39 B). Los verdaderos ídolos son los vicios del ser humano.

Una hoja volante que Erhard Schoen publicó e ilustró con xilografía en Nuremberg en 1530 (fig. 281), pocos años después de las homilias de Lutero, desarrollaba este argumento del moralista. La «Lamentación de los pobres ídolos e imágenes perseguidas de los templos», como reza el título, se extiende a lo largo de un texto de 383 versos en el que las imágenes condenan el castigo que les infligen los hombres, pues ellos mismos fueron quienes las habían levantado y venerado<sup>11</sup>. La xilografía elige una antítesis a la que se recurre con frecuencia en esta polémica y que contrapone la eliminación de imágenes del espacio eclesiástico al estilo cortesano de sus destructores, que se rodean de vino, mujeres y dinero y no ven la viga en su propio ojo (Mateo 7, 3). Los supuestos ídolos son entregados al fuego, mientras los verdaderos se veneran con la conciencia más tranquila.

En el texto que acompaña a la ilustración, las imágenes, al tiempo que confiesan su culpa, ponen en evidencia a los hombres. Como imágenes, habían presentado «tan buena apariencia» como si hubieran «sido Dios mismo», y habían escuchado cada lamentación y cada ruego. Pero luego viene la acusación del acusado: «Vosotros nos habéis convertido en ídolos, de los que ahora os reís. Nosotras no podemos curarnos ante vosotros si vosotros mismos lleváis semejante vida». Los verdaderos ídolos, que dominan «sin cuento» la vida de los hombres, son los pecados mortales, que perduran en la nueva doctrina.

Esta crítica dirigida contra la destrucción de imágenes es más radical que la propia destrucción. El derrocamiento de las imágenes, de las que ya no se podía esperar salvación alguna, deja al hombre solo consigo mismo. Las imágenes eran su obra, y el culto a las imágenes, su error. Aunque las elimine, él sigue siendo el mismo, pues no son más que la apariencia externa de sus imágenes interiores. La conclusión ética era inevitable, pues el hombre virtuoso, según los teólogos, es la única imagen real de Dios que puede haber en la tierra. Sin embargo, el argumento apunta más allá del ámbito religioso y ético. El hombre de la Edad Moderna está en el mundo solo consigo mismo. Puede inventar sus imágenes, pero éstas no indican nada más que la verdad que él mismo les quiera conceder.

<sup>11</sup> Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. H 7404. Cfr. cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., núm. 1; cat. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, Nuremberg, 1983, núm. 515; M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, cit., pp. 79 ss.

## 20.2 Imagen y palabra en la nueva doctrina

En el año 1525, los artistas dirigen al magistrado de la ciudad de Estrasburgo una solicitud para que les ayude a cambiar de oficio, pues han perdido su ocupación desde que «el prestigio de las imágenes ha decaído considerablemente por la palabra de Dios»<sup>12</sup>. La Reforma se presentó como dominio de la palabra que suprimió todos los demás signos de la religión. El cristianismo siempre había sido un anuncio de la Palabra, y la revelación había tenido lugar en la palabra de Dios. Sin embargo, ahora la palabra es monopolizada y dotada de un aura como nunca antes había sucedido. Los nuevos predicadores tan sólo tenían la palabra de las Sagradas Escrituras y ninguna otra autoridad para practicar una religión sin la institución eclesiástica. Querían redescubrirla, por así decirlo, en su texto original, depurada de los errores de los papistas, y enseñar a la comunidad su sentido: «Pues en la palabra está toda nuestra razón, la protección y defensa contra todos los errores y tentaciones», como dice Lutero en el Gran Catecismo. «El Reino de Dios es un Reino de la escucha, no un Reino de la vista», dice en otro lugar. «La palabra de Dios entendida correctamente», como dice Lutero en los *Tischreden*, es «la base de la fe [...]. Quien la tiene pura y sin falsificar, puede triunfar en el combate contra todas las puertas del Infierno»<sup>13</sup>.

En la era de Gutenberg, la palabra estaba presente por doquier. La nueva cultura humanista se benefició de ello, pues aspiraba al predominio del espíritu en el espejo de la palabra. Los esfuerzos de la nueva filología se dirigen a los textos auténticos de los autores antiguos. Los humanistas quieren comprender su verdad, lo mismo que los teólogos intentan comprender la de la Biblia. La palabra actúa al servicio del argumento racional. Es el refugio del sujeto pensante que ya no atribuye evidencia simbólica a la apariencia del mundo y quiere aprehender la verdad en conceptos abstractos. Los hombres del espíritu están convencidos de que los nuevos retratos de los pintores sólo reflejan cuerpos y de que «la mejor imagen [de las personas] se expresa en los libros» que ellos mismos han redactado.

En estos términos escribe Erasmo al príncipe elector de Brandemburgo cuando en 1520 le envió la medalla con su retrato hecha por Quentin Massys<sup>14</sup>. En la inscripción a la antigua de la primer grabado en cobre de Lutero, realizado por Cranach, que data del mismo año, contrasta «los rasgos mortales» grabados por el artista con la «imagen eterna de su espíritu», que sólo el propio Lutero podía expresar<sup>15</sup>. En 1526, Durero

<sup>12</sup> Estrasburgo, Archivos Municipales, V/1, núm. 12: cat. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, cit., núm. 514; C. C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Ohio University Press, 1979, pp. 166 s. [también con documentación sobre la situación en Nuremberg].

<sup>13</sup> *Weimerer Ausgabe*, t. XXX/1, p. 224; t. LI/11, pp. 29 ss. [homilía sobre el salmo 8, 3 del año 1545]; *ibidem*, t. IX, núm. 6734 [Discursos de sobremesa]. Sobre la teología de Lutero en nuestro contexto, cfr. las indicaciones bibliográficas referentes al texto 40 del Apéndice.

<sup>14</sup> E. Panofsky, «Erasmus and the Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), p. 216. En la edición completa de Oxford de la correspondencia en P. S. Allen, IV, núm. 1107.7.

<sup>15</sup> D. Koepplin y T. Falk, *Lucas Cranach*, Basilea, 1974, núm. 35. Cfr. M. Warnke, *Cranachs Luther*, Franckfort del Meno, 1984.

establece una formulación clásica del dualismo del cuerpo textual (obra escrita) y el cuerpo figurado (retrato) en su famoso grabado de Erasmo<sup>16</sup> (fig. 282). La estampa contiene en realidad dos retratos del erudito. El segundo lo constituye una placa con una inscripción en la que la «copia física del natural» se diferencia de la «mejor [imagen] de los escritos». Durero pone su firma precisamente aquí, en la placa, porque su idea era captar la personalidad intelectual del erudito en una metáfora figurativa adecuada. También los pintores tienen que utilizar una especie de «estilo indirecto» cuando convierten al sujeto en tema de la imagen o hablan al sujeto (del observador). La palabra escrita tiene mayor rango que cualquier imagen pintada o esculpida.

En teología, la palabra tiene preeminencia porque se trata de la palabra de Dios. Cuando se habla de ella, de lo que se habla siempre es de su papel en la revelación, es decir, de si Dios sólo dejó la palabra tras de sí o si indicó otros caminos posibles para el encuentro con Él. La respuesta a esta cuestión no sólo resulta decisiva en lo tocante a la mediación de la religión en la imagen pintada, sino también a la mediación en la «imagen» de los sacramentos. La controversia sobre la Última Cena pone en juego esta cuestión fundamental. Lutero se mantiene fiel a san Agustín cuando atribuye a la palabra el poder de convertir «el elemento en el sacramento»; el pan, en el cuerpo de Cristo. Para Calvino, por el contrario, el pan es sólo un símbolo que, como todos los símbolos, jamás puede convertirse en lo que simboliza. El cuerpo de Cristo es simplemente una «figura retórica» (véase Apéndice, textos 40 II, 41 II). Este desacuerdo es de extrema importancia. Calvino no consiente junto a la palabra ningún otro símbolo con autoridad equivalente. Sólo Lutero reconoce junto a la «palabra hablada del Evangelio» también «signos físicos» en los que Dios se revela. Estos signos son «el bautizo y el sacramento» (*ibidem*). La palabra se situaba junto a otros caminos de experiencia de la fe, y por estos caminos se volvió finalmente a las imágenes pintadas.

Calvino, por el contrario, no permite una sola concesión que ponga en tela de juicio el monopolio de la palabra. Sólo la palabra nos permite «ver a Dios como en un espejo». El problema consistía sólo en resolver cómo se unían palabra y espíritu, pero para Calvino bastaba la promesa de Dios para creer que el espíritu se hallaba presente en la palabra de Dios. De manera radical, Calvino rechaza las imágenes físicas de Dios como un «crimen», porque se apropiaban ilegítimamente del derecho exclusivo de la palabra a encarnar el espíritu. La distancia entre Dios y el mundo, entre espíritu y materia, es para él definitiva y el espíritu se sustrae a toda experiencia sensitiva y espiritual. Las imágenes podían utilizarse más allá de los límites de la religión y podían emplearse para la narración didáctica o para deleitarse con ellas cuando reproducían la naturaleza visible (véase Apéndice, textos 41 I, V).

Lutero, sin embargo, no ve en la imagen un problema filosófico. La imagen es para él un medio sobre cuyo uso decide el observador ilustrado a discreción. Las imágenes están a disposición de todos. Son «innecesarias, pero libres» (véase Apéndice, texto 40 I).

<sup>16</sup> A. Bartsch, *Le Peintre-Graveur*, t. VII, Viena, 1808, núm. 107; W. L. Strauss, *The Illustrated Bartsch*, t. X, Nueva York, 1981, núm. 107; E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1948, p. 239, núm. 214; cat. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, cit., núm. 155.

En las palabras finales de su *Decamerón*, Boccaccio ya había expresado que sus relatos podían «resultar dañinos o útiles dependiendo de la condición del oyente», pero que no eran en sí ni buenos ni malos. Esta misma concepción pragmática es la que aplica Lutero a las imágenes, con lo que, sin embargo, se vio obligado a dar ejemplos de su uso.

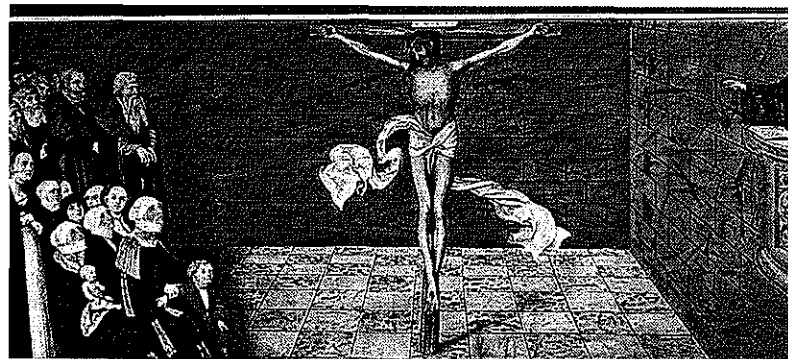
Para ello, le abre el camino la comparación con la escritura. Cuando se representan acontecimientos de la Biblia, las imágenes narran y enseñan de manera similar al texto bíblico. La historia es, por tanto, la alternativa permitida al culto prohibido a la imagen. «Por supuesto que creo que las imágenes basadas en el texto y en buenas historias son casi útiles», porque, al igual que el texto bíblico, recuerdan los actos salvíficos de Dios. Sin embargo, también los crucifijos y las figuras de santos cuentan entre las imágenes permitidas, que Lutero denomina «imágenes conmemorativas y testimoniales». Lutero permite imágenes en las que se ven «sólo historia pasada y hechos como en un espejo», de igual manera que en las «imágenes de las monedas». El contraste con Calvino es claro una vez más, pues Calvino hablaba de un único espejo de Dios: la palabra.

La imagen de historias que Lutero permite en la religión no era en principio nada nuevo. También en la Iglesia romana parecía haberse mantenido al margen de un uso desviado. No obstante, Lutero no asume simplemente lo que ya había habido siempre, sino que introduce sutiles diferenciaciones a las que hay que prestar mucha atención. Lutero no permite en un primer momento este género de imagen en el espacio eclesiástico, sino sólo en las «habitaciones y cámaras» de la esfera privada. Además, aconseja que las imágenes vayan acompañadas de «proverbios», es decir, citas bíblicas, que con su literalidad auténtica garantizan «tener en todas partes la obra y la palabra de Dios siempre presentes ante los ojos» (véase Apéndice, textos 40 I, III). La imagen pintada servía, así, de ilustración a la palabra o a la acción de Dios transmitida por la palabra. En la práctica, de la que se ocupó el taller de Cranach, estaban en primer lugar las parábolas de Cristo, que, en pintura, ponen a la vista una verdad general de la fe. La parábola de la adúltera ilustra, por ejemplo, la gracia de Dios concedida al creyente.

Pero la credibilidad de la palabra mantuvo aún mucho tiempo el predominio. La palabra no estaba amenazada y permitía un control sobre lo que era correcto o erróneo. Las imágenes, por el contrario, constituían un terreno inseguro mientras no se hubiese ensayado un arte religioso evangélico. En la corte sajona, que seguía encargando las antiguas imágenes de devoción católicas, el príncipe elector mostró en fecha temprana un reconocimiento de la Palabra de Dios en la divisa de las monedas. Se trataba de una toma de partido visible por la Reforma, pues se escogió en el monograma un texto latino de la primera epístola de san Pedro: «La palabra de Dios permanece en la eternidad». En el año 1522 se introdujo «por primera vez la rima» en los bordados de la ropa de invierno. «Cinco años antes», así prosigue su relato el cronista, «el honorable doctor Martinus Luther de Wittenberg comenzó a escribir y a predicar, y sacó a la luz la sagrada palabra divina»<sup>17</sup>. La divisa «VDMIE» (*Verbum Domini manet in Eternum*),



283. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Lucas Cranach el Viejo, *La Ley y la Gracia*, 1529 (?).



284. Wittenberg, iglesia de la ciudad. Lucas Cranach el Viejo, altar mayor; predela, 1547.

<sup>17</sup> Gotha, Biblioteca Regional, MSA 233, fol. 12-17: G. J. Stopp, «*Verbum Domini manet in aeternum*. The Dissemination of a Reformation Slogan», en S. S. Prawer (ed.), *Essays in German Language, Culture and Society*, Londres, 1969, pp. 123 ss., 125.

que más tarde adornaría la portada del palacio de Dresde, es una fórmula que presenta la palabra como último refugio seguro en una época de inseguridades.

En la iglesia del hospital de Dinkelsbühl se eligió una tabla puramente textual cuando en 1537 se encargó una de las primeras imágenes de altar al servicio de la nueva doctrina (fig. 280)<sup>18</sup>. ¿Una imagen de altar sin pintura, sin imágenes? La forma de tríptico viene de la tradición de la imagen pintada, cuya ausencia se ve subrayada polémicamente al ser sustituida por texto. Así pues, textos que antes sólo podían leerse en libros ocupan ahora el antiguo lugar de las imágenes, el altar, y son expuestos a la vista con la antigua pretensión de las imágenes: la veneración. Un frontón curvo avenerado remata el tríptico en su parte superior. La existencia de altares semejantes tuvo que ser más frecuente. En los Países Bajos, Karel van Mander informa de que el tríptico de Hugo van der Goes que representaba la Crucifixión fue sobrepintado con los diez mandamientos<sup>19</sup>. En este caso se inmortalizó la antítesis entre texto e imagen en un mismo objeto.

El altar de Dinkelsbühl, sin embargo, contiene una afirmación de contenido sobre la palabra de Dios. Como enseñaba Lutero, ésta era transmitida por la «Ley» del Antiguo Testamento y la «Gracia» del Nuevo. Por eso, el altar enmarca las palabras de la Última Cena con el texto del Decálogo mosaico. La doctrina de Lutero sobre la Ley y el Evangelio estaba pensada para diferenciar claramente la dos palabras y relacionarlas entre sí: la una amenaza y la otra consuela. El ser humano no puede cumplir las exigencias de la Ley, y sus posibilidades de justificarse ante Dios por medio de sus propias fuerzas son tan escasas, que sus pecados le conducen a la muerte. Sólo cuando reconozca que sus fuerzas le han conducido al fracaso, comprenderá por la fe que ya está justificado en Cristo. La Gracia toma el relevo de la Ley. La doctrina de Lutero sobre la justificación<sup>20</sup> permitió en Dinkelsbühl una nueva representación de la Palabra de Dios, que también recordaba a los dos tablas del Decálogo.

El taller de Cranach venía tratando desde 1529 el mismo tema de «la Ley y la Gracia» en imágenes pintadas, aunque aún no para el espacio eclesiástico (fig. 283). El altar de Dinkelsbühl, así entendido, supone una corrección de la imagen, de poca confianza, mediante la palabra pura. En Wittenberg, Lutero y el pintor, unidos por la amistad, se pusieron manos a la obra para desarrollar una imagen doctrinal evangélica de «la Ley y la Gracia». Las numerosas versiones del tema en las que el «texto en imagen» fue «reescrito» una y otra vez, permiten reconocer un diálogo permanente con el fin de irlo puliendo hasta lograr la mejor solución. La tabla se trata como un

<sup>18</sup> Dinkelsbühl, Ev. Lutherische Kirchengemeinde: 95 x 160 cm. C. Bürkstürmer, *Geschichte der Reformation und Gegenreformation in der ehemaligen Freien Reichsstadt Dinkelsbühl*, t. I, Dinkelsbühl, 1914; pp. 65 ss.; P. K. Schuster, «Abstraktion, Agitation und Einfühlung», en cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., pp. 115 ss.; cat. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, cit., núm. 540.

<sup>19</sup> Karel van Mander, *Schilderboek*, Alkmaar, 1604, fol. 204. Cfr. D. Freedberg, «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», cit., p. 174.

<sup>20</sup> G. Ebeling, «Erwägungen zur Lehre vom Gesetz», en *idem*, *Wort und Glaube*, Tübinga, 1958, pp. 255 ss.; F. Ohly, «Gesetz und Evangelium», *Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster* 1 (1958); W. Joest, *Gesetz und Freiheit*, Gotinga, 1951.

texto que se enmienda, edita y comenta. La empresa constituye con claridad un intento de desarrollar un modelo en el nuevo género de la imagen doctrinal evangélica.

En estas páginas voy a restringirme a la versión de Gotha, de la que contamos con una xilografía y diversas pinturas (fig. 283)<sup>21</sup> que, todo sea dicho, en el detalle presentan sutiles variaciones. La misma forma de la imagen invita a adoptar una actitud lectora. Como la hoja doble de un libro abierto, aparece dividida por la mitad mediante un árbol que sólo tiene hojas en el lado de la Gracia. La partición de la imagen se utiliza para subrayar la antítesis de contenido entre la Ley y la Gracia. Así pues, en realidad, se trata de dos imágenes que el observador debe comparar y contrastar. Para ello se le exige que pasee su mirada de una a otra, como si se tratar de dos textos con conceptos distintos, para relacionar entre sí las dos palabras de Dios. En el lado izquierdo, el pecador Adán es conducido, con el Juicio Final en el horizonte, a la muerte y al infierno. En el derecho, guiado por el Bautista, se dirige confiado al Salvador en la cruz, que ya ha vencido para él al Pecado y a la Muerte.

Lutero había entendido la figura de san Juan Bautista como «un intermediario entre Moisés y Cristo» que en su predicación «llevó el espíritu al texto y unió la Ley y el Evangelio». Así pues, se halla «en la Ley la muerte; en Cristo, la vida. La Ley conduce al infierno y mata. Cristo lleva al Cielo y da vida»<sup>22</sup>. Esta teología se traslada puntualmente a la pintura. El observador no se encuentra con una imagen vivida con la que se pueda identificar, sino con una tesis en imágenes que se dirige a su razón. Por eso no se ha elegido una unidad espacial natural que remita a apariencias naturales, sino que se ha sintetizado una composición doble a partir de las «imágenes conceptuales» habituales en la alegoría. Los «dichos» situados en el margen inferior prosiguen en la línea argumental formulada en la imagen.

En los grandes retablos realizados en Sajonia a partir de 1539, la alegoría en imágenes de carácter doctrinal se acoge con reservas, con una voz secundaria. En ellos son los sacramentos los que se presentan al observador con una enorme simplicidad. En Schneeberg (1539) y en Weimar (1555) el centro de la imagen lo ocupa la Crucifixión, que remite al sacramento del altar, punto focal en el tema de la Última Cena en Wittenberg (1547), enmarcado en las hojas laterales por el bautismo y la confesión<sup>23</sup>. Así pues, Cranach representó aquellos sacramentos que Lutero, como vimos anteriormente, entendía como «símbolos físicos» de la presencia de Dios en la iglesia. Las imágenes se justifican en el altar por reproducir tan sólo lo que Dios mismo había introducido como acción visible de la fe. Melanchthon y Bugenhagen, que en la imagen bautizan y escuchan confesiones, estaban activos por entonces en la misma comuni-

<sup>21</sup> Koepllin y Falk (como en nota 15), t. 2, pp. 505 ss., núms. 353-356; J. Wirth, «Le dogme en image: Luther et l'iconographie», *Revue de l'art* 52 (1981), p. 18; P. K. Schuster, en cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., pp. 333 ss., 356, núm. 474, 538. Cfr. también nota 22.

<sup>22</sup> Lutero, *Kirchenpostille*. Sermón del día de san Juan Bautista (1522), en *Weimarer Ausgabe*, t. X/3, pp. 205 ss. Cita de O. Thulin, *Cranach-Altiäre der Reformation*, Berlín, 1955, pp. 126 ss. [con importantes reflexiones sobre el tema].

<sup>23</sup> Thulin (como en nota 22), pp. 9 ss. Sobre la predela, cfr. la xilografía de Cranach el Joven de 1546: cat. *Luther und die Folgen für die Kunst*, cit., núm. 69.

dad que había encargado la obra. Así pues, la imagen debe entenderse como una especie de esquema doctrinario. En una imagen de altar de tipo antiguo, los contemporáneos no tendrían nada que hacer.

En la predela, que en Wittenberg constituye el punto de unión con la mesa del altar, Lutero en persona se presenta ante la comunidad como predicador. Donde en la tradición católica las figuras de los donantes reivindicaban la justificación por las obras, encontramos ahora tipos o ejemplos que ilustran la misión de la predicación. Esto mismo vale para el crucifijo situado en el centro y sobre el que predica Lutero; constituye el contenido del anuncio de la palabra a través de la cual se llega a la fe verdadera. Sólo la fe en el Salvador crucificado puede justificar al cristiano. De este modo, el crucifijo es, por decirlo de algún modo, un signo icónico de la palabra predicada: el contenido visible de la prédica. No se podía expresar de manera más clara la subordinación de la imagen a la escritura y la palabra. La imagen es un compendio y un esquema que se presenta con una autoridad prestada: prestada por la palabra.

Tres años antes, el 5 de octubre de 1544, Lutero en persona había consagrado la capilla del palacio de Hartenfels en Turgovia, el primer espacio eclesiástico genuinamente evangélico, y había elegido todas las imágenes así como el ajuar litúrgico completo. En esta capilla, Lutero predicó desde un púlpito que se parece llamativamente al del retablo de Wittenberg: tenía tres relieves que exponían, como un sermón en imágenes sobre la doctrina, la Gracia y el Juicio, a Jesús en el Templo, a la adúltera ante Jesús y la expulsión de los mercaderes del Templo. Y el predicador deseó que en la nueva capilla «no sucediera otra cosa, sino que nuestro amado Señor nos hable a través de su santa palabra»<sup>24</sup>.

### 20.3 La imagen y el arte de la pintura en el Renacimiento

El duelo se hizo dueño del hogar de Lukas Cranach en Wittenberg cuando desde Italia llegó la noticia de la muerte de su hijo Hans. El pintor le había enviado al sur para que estudiara allí el nuevo arte de la pintura y ahora se sentía culpable de haber tentado el castigo de Dios. Al fin y al cabo, en Italia también estaban los «papistas». Lutero entró en ese momento en la casa y reprendió a su «compadre». Si Cranach era culpable de la muerte de su hijo, «yo sería asimismo causa [de la misma] como vos, pues también le aconsejé lealmente» que fuera a Italia<sup>25</sup>. Así pues, el gran reformador sabía diferenciar entre cuestiones de arte y cuestiones de fe.

<sup>24</sup> H. J. Krause, «Zur Ikonographie der protestantischen Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts», *Kunst und Reformation. Kolloquium des CIHA in Eisenach*, Berlín, 1983, pp. 395 ss.; cfr. también *idem*, *Sächsische Schlosskapellen der Renaissance*, Berlín, 1982. En el púlpito aparecía pintado «sin tabula» el verdadero culto de Elías y el falso de los sacerdotes de Baal. Una inscripción en bronce recoge la fecha de la consagración. Sobre la mesa del altar se dispuso en 1545 un retablo con la Última Cena. Cinco pequeñas pinturas con temas de la Pasión y del Juicio Final servían, al igual que los relieves de la Pasión de la portada, como «recuerdo y aviso del sufrimiento y de las heridas de Cristo», como Lutero acostumbraba a expresar.

<sup>25</sup> Lutero: *Weimarer Ausgabe: Tischreden*, núm. 4, p. 4.787. Cfr. también Thulin (como en nota 22), p. 150.

Las artes antiguas habían vuelto a ver la luz gracias a los italianos, como dice Durero en la *Instrucción para la medida* (véase Apéndice, texto 42 C). El pintor de Nuremberg había viajado a Italia en dos ocasiones y allí comprendió que la pintura podía enseñarse con reglas como una ciencia. El 7 de febrero de 1506 escribió desde Venecia a Willibald Pirckheimer que estaba rodeado de «conocedores de la pintura», pero que también había colegas envidiosos que criticaban de su obra que «no era de estilo antiguo y, por tanto, tampoco buena»<sup>26</sup>. Desde Nuremberg, el veneciano Jacopo de'Barbari se dirigió para ofrecer sus servicios al príncipe elector de Sajonia con un tratado en el que presentaba una teoría del arte de la pintura (véase Apéndice, texto 42 A).

Cuando las imágenes cayeron bajo sospecha, se justificaron como obras de arte. Ya no se podían utilizar en un sentido ingenuo, pero sí que se quería admirar la concepción artística del pintor y, con ello, poner a prueba la propia pericia. La profesionalización de la pintura y su nuevo mercado cambiaron las cosas. Así, por ejemplo, en su *Instrucción para la medida*, Durero reflexiona que «una pintura» conlleva «más cosas buenas que malas» cuando es pintada siguiendo las reglas del arte (véase Apéndice, texto 42 C). Durero comerciaba con su arte desde que las personas particulares no sólo coleccionaban imágenes de devoción, sino también obras de su pincel. Se seguían demandando los temas de los antiguos iconos, pero ahora debían estar pintados con profesionalidad, como podemos extraer de una nota de Durero en su *Diario del viaje por los Países Bajos*: «He hecho un buen rostro de la Verónica al óleo que vale 12 florines. Se lo regalé a Francisco, el factor de Portugal. Después pinté otro rostro de la Verónica al óleo, mejor que el anterior, y éste lo regalé al factor Brandan de Portugal»<sup>27</sup>.

Lógicamente, el primer lugar donde se desarrolló la teoría de la pintura fue en Italia. Leon Battista Alberti, hombre de mundo y enciclopedista, escribió sobre todos los temas imaginables, pero de nada con mayor éxito que sobre la pintura, pues desde la Antigüedad nada de importancia se había escrito al respecto. La diferencia entre su *Tratado de la pintura* (1435) y el libro de taller de Cennino Cennini (hacia 1390) es obvia. No puede afirmarse que Alberti fundara la teoría de la pintura, pero sí que puso en manos de artistas y conocedores un texto que les sirvió de referencia. Era más importante su mera existencia como libro que el contenido de sus páginas, pues a través de él la pintura fue elevada a la categoría de «ciencia» entre las «artes libres»<sup>28</sup>.

La diferencia respecto a la concepción anterior de la imagen es palmaria. A la antigua imagen se le había atribuido una realidad de carácter especial, considerándola literalmente como epifanía de la persona sagrada en una configuración visible. La nueva imagen tenía, por un lado, obligaciones con las leyes naturales generales, entre las cuales se hallaba la óptica, y así se incluyó sin restricciones en el ámbito de la percepción sensible: para la imagen ya no tenían validez otras leyes distintas de las que regían la percepción natural fuera de la imagen. Vistas así las cosas, se había convertido en un ventana simulada en la que podía mostrarse tanto al santo como el retrato de un

<sup>26</sup> H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, t. I, Berlín, 1956, p. 43, núm. 2.

<sup>27</sup> Rupprich (como en nota 26), p. 165.

<sup>28</sup> H. Behling, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt del Meno, 1985, pp. 31 ss. [con bibliografía].



familiar. Por otro lado, la nueva imagen se liberó para los artistas, que la creaban de nuevo a partir de su concepción interior o «fantasía»<sup>29</sup>. Observada bajo esta luz, era su «idea» o su «invención» las que daban la medida para su enjuiciamiento. Entre los polos de la imitación de la naturaleza y la imaginación del artista, se desarrolló la nueva comprensión de la *imagen* como comprensión del *arte*. El artista, como el poeta, disponía de sus asuntos con total libertad, pero en la técnica de su representación estaba sometido a las reglas de la naturaleza. Savonarola, que entendía más de arte de lo que se cree comúnmente, expresó esta visión de una manera muy nítida cuando en uno de sus sermones dijo: «Cada pintor, como suele decirse, se pinta a sí mismo. En la medida en que es pintor, pinta según su propio concepto»<sup>30</sup>. A la muerte de Rafael, como leemos en Vasari, «también pudo morir la pintura como tal. Cuando él cerró los ojos, la pintura quedó ciega». Su última obra, la gran *Transfiguración de Cristo*, se expuso junto al cadáver, «y la imagen parecía vivir en la misma medida en que su creador estaba muerto»<sup>31</sup>. No se podía expresar con mayor claridad hasta qué punto la imagen se había convertido en la obra del artista y en testimonio del arte.

En su tratado, Leonardo se quejaba de que los pintores escribían poco sobre la pintura y los escritores no entendían nada de ella. Su deseo era introducir la pintura como «ciencia» (*scientia*) entre las «artes que se enseñaban»<sup>32</sup>. Para ello cualquier argumento era válido si servía a la causa. Incluso la antigua imagen de culto era para él una prueba de que Dios había escogido precisamente la pintura para representarle ante los hombres (véase Apéndice, texto 42 E). En sus *Vidas*, Vasari recurrió a una leyenda sobre el *Cristo con la cruz a cuestas* de Rafael, el *Spasimo* de Madrid, para fundamentar nuevamente desde el arte la fama y el culto de las antiguas imágenes milagrosas. La pintura, que hoy día no goza de mucho prestigio, se había hundido con el barco en su traslado a Palermo, pero alcanzó intacta la costa en su caja, y fue la única carga del barco que se recuperó. «Fue rescatada [en la costa de Génova] del agua y se descubrió que se trataba de una obra divina, porque no había sufrido daño alguno. Hasta los vientos iracundos y el mar salvaje habían respetado la belleza de semejante obra.» A partir de entonces adquirió tal fama que en Palermo «incluso hizo sombra a la fama del monte Vulcano»<sup>33</sup>.

Por el contrario, Savonarola, que veía el arte como un símbolo del «exceso» en contradicción con el mandamiento de la «sencillez» cristiana, denunció el nuevo celo artístico como desviación del recto camino: «Quiero darte un buen consejo. Huye de las obras del arte que cuentan entre las riquezas del mundo. Hoy día son inventadas para las iglesias con tal arte y tal ostentación que oscurecen la luz de Dios» y seducen para que se observe «no a Dios, sino el arte que hay en ellas». Según Savonarola, hay

<sup>29</sup> M. Kemp, «From Mimesis to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts», *Viator* 8 (1977), pp. 347 ss.

<sup>30</sup> *Prediche sopra Ezechiele*, ed. R. Ridolfi, t. I, Roma, 1955, p. 343. Cfr. también R. M. Steinbeck, *Fra Girolamo Savonarola. Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Athens (Ohio), 1976, p. 48.

<sup>31</sup> Vasari, *Le vite*, ed. G. Milanesi, t. IV, Florencia, 1906, p. 383.

<sup>32</sup> Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura. The Literary Works of Leonardo da Vinci* [1883], ed. J. P. Richter, t. I, Londres, 1970, pp. 33, 35 [ed. cast.: *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal].

<sup>33</sup> Vasari (como en nota 31), pp. 357 s.



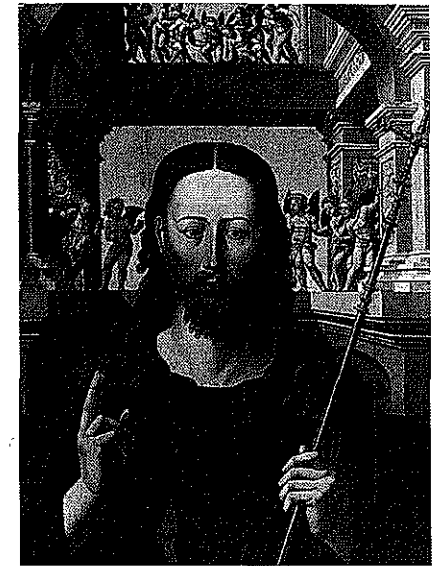
285. Londres, National Gallery. Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, hacia 1505.



286. Nueva York, Metropolitan Museum of Art de Arte. Imagen mariana de Joos van Cleve, después de 1511.



287. Fráncfort del Meno, Städtelsches Kunstinstitut. Jan van Eyck, *Madonna de Lucca*, hacia 1435, detalle.



288. Madrid, Museo del Prado. Jan van Scorel, *Salvator*, hacia 1520/1530.

que admirar a Dios, que ha creado las cosas bellas del mundo, y no al artista, que simplemente las imita; es un error buscar en la obra la imagen del artista en lugar de descubrir en ella una imagen de Dios<sup>34</sup>.

En ocasiones sucedía que, cuando su tema era suficientemente pío, una gran obra de arte lograba el éxito de público de la antigua imagen de culto, lo cual sin lugar a dudas también tenía su lado económico. Vasari apunta con ligero tono irónico que la imagen de medio cuerpo de Cristo con la cruz a cuestas de San Rocco realizada por Ticiano, que presenta cierto carácter de icono, era en ese momento «la imagen más venerada de Venecia. Recaudaba más dinero con los donativos de los fieles del que Tiziano y Giorgione habían ganado a lo largo de toda su vida»<sup>35</sup>.

Todos estos ejemplos arrojan ráfagas de luz sobre un proceso de grandes consecuencias que difícilmente se puede resumir en una fórmula. Hay dos «tipos de imágenes», utilizando de nuevo las palabras de Lutero, o imágenes con dos caras. También hay dos tipos de temas, los antiguos de las imágenes devocionales y los nuevos de la mitología antigua y la alegoría, que desde su raíz hacen suyas las pretensiones del arte. La representación de Venus y Cupido en un soporte iconográfico independiente, la pintura, monopolizado antes por los santos, sólo podía justificarse si se concedía al arte la libertad de expresar la bella apariencia, del mismo modo que la poesía podía dejarse llevar por la ficción. Una imagen de Venus que no fuera una obra de arte era sencillamente impensable.

Los nuevos temas, que no poseían realidad en sentido literal, tuvieron consecuencias en el modo de entender las imágenes en adelante. Cuando sus representaciones se basaban en la ficción, aquellas otras cuyo tema se tomaba literalmente (imágenes de santos y retratos) no podían conservar su antigua univocidad. El artista y el observador se encontraban ante un doble compromiso al representar la imagen tanto las leyes de la percepción como una idea original, es decir, al ser bella y al mismo tiempo tener un sentido profundo.

Por lo general, los historiadores del arte no han prestado atención a este proceso. O bien pasan por alto la crisis de la imagen que aquí se desarrolla, o interpretan la aparición de la nueva concepción de la imagen simplemente como «hora cero» de la verdadera historia del arte. A continuación, vamos a pisar un terreno aún inseguro al intentar observar en la estructura de algunas pinturas este cambio en la concepción de la imagen. Gracias a ello podremos comprobar que los artistas tuvieron que hacer frente a las exigencias de una fundamentación completamente nueva si querían concebir la imagen como un producto estético. La imagen se convirtió en objeto de reflexión tan pronto como exigió al observador que no tomara la representación al pie de la letra, sino que, sobre todo, buscara en la obra la idea artística.

El primer ejemplo que vamos a analizar procede de la época en la que Durero visitó por segunda vez Venecia. Allí se encontró con Giovanni Bellini, quien, como escribió el alemán en una carta, «es muy viejo y, sin embargo, aún el mejor en la pintura». La *Madonna del Prato* (fig. 285; actualmente en Londres) es una de las obras que

<sup>34</sup> *Prediche italiane ai Fiorentini*, ed. F. Cognasso, t. II, Perugia, s. f., pp. 161 ss.

<sup>35</sup> Vasari (como en nota 31), t. VII, p. 437.

motivaron el juicio de Durero. En absoluta contradicción con la escena artística dominada por Giorgione y los «jóvenes», constituye un intento de síntesis entre el anti-ícono y la poesía pintada de nuevo cuño<sup>36</sup>.

Aunque de cuerpo entero, la Virgen se ha llevado sugerentemente a una visión de cerca, más íntima, la habitual del ícono de medio cuerpo. En la tradición del ícono mariano, el niño dormido constituye más bien una excepción, porque así no habla al observador ni éste le puede hablar. El sueño es una metáfora de la Pasión, de cuyo sueño de muerte el hijo de Dios volverá a despertarse. Este hecho se compara con el ciclo de la naturaleza, que en primavera vuelve a la vida. El renacer primaveral que domina el paisaje se corresponde con el tiempo eclesiástico de la Pasión y la Resurrección. Por eso el paisaje de la imagen es algo más que un mero decorado, pues contiene el argumento de que el misterio cristiano se encuentra en armonía con el ciclo natural. Es precisamente esa nueva sinopsis de figuras y paisaje la que invita a la reflexión que fundamenta la comprensión de la imagen. En el fondo, la imagen contiene un doble tema que sólo en un plano metafórico halla su unidad.

Sin embargo, la comprensión iconográfica lleva a la comprensión artística, si se examina con más atención la naturaleza pintada. El observador instruido podía reconocer rápidamente que todos los motivos del paisaje y de los edificios procedían de la alabanza que hace Virgilio de la vida rural en las *Geórgicas*, es decir, que tenían un modelo literario y, por tanto, eran rasgos característicos del arte poético. En realidad, Bellini no necesitaba hacer una cita de este tipo porque era perfectamente capaz de representar un paisaje. A lo que él dio importancia fue al hecho de que la experiencia virgiliana de la naturaleza en la tierra firme natal, que al fin y al cabo era también la patria de Bellini, seguía teniendo validez. Los motivos recogidos de la obra de Virgilio, en consecuencia, operan al servicio de la rivalidad entre pintura y poesía: la naturaleza constituye el tema común de ambas. Esta rivalidad incluía una mirada retrospectiva al mundo antiguo, que también en la lírica se había convertido en escala de valor. Así pues, la obra propone un argumento a partir del cual se deduce su carácter artístico. Sólo el humanista tenía acceso a este argumento que, en su tema piadoso y unívoco (si se considera superficialmente), queda escondido y permite diversas interpretaciones. El conocedor, que ya no observaba la imagen con una mirada ingenua, encontraba en ella una definición pintada de la pintura.

Los pintores flamencos, que por aquel entonces regresaban de Italia, siguieron un procedimiento similar, pero además podían presentar el arte de la pintura como importación de los territorios italianos. Un ejemplo muy significativo es la «Virgen» temprana de Joos van Cleve, que trabajaba en Amberes desde 1511, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 286)<sup>37</sup>. En esta obra todo tiene doble

<sup>36</sup> Sobre la cita de Durero, cfr. nota 26. Sobre la *Madonna* de Bellini, cfr. H. BELTING, «Die gemalte Natur», en *Kunst um 1800 und die Folgen. W. Hofmann zu Ehren*, Múnich, 1988, p. 175, il. 2. La imagen se encuentra en la National Gallery y está representada en toda la bibliografía sobre Bellini.

<sup>37</sup> L. Baldass, *Joos van Cleve, der Meister des Todes Mariä*, Viena, 1925, p. 18, il. 18. La imagen procede de la colección Spiridon de París. Cfr. también K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*, t. III, Nueva York, 1980, p. 355, núm. 32.100.57.



289. Rennes, Musée des Beaux Arts. Maarten van Heemskerck, *Madonna de san Lucas*.

sentido y contiene múltiples referencias, hasta poder afirmarse que en realidad lo que tematiza es la pintura misma. El bodegón, que llama nuestra atención en el umbral de la imagen, no es sólo un motivo hasta entonces inexistente en los iconos marianos, sino también el símbolo de un tipo radicalmente distinto de pintura que busca el engaño visual en la duplicación de objetos reales. Los motivos particulares siguen haciendo referencia a la Pasión, pero el sentido artístico del conjunto reside en la equiparación entre objeto natural y reproducción pintada. Muchos de estos motivos ya se hallaban presentes en la pintura de los primitivos flamencos, pero hasta entonces habían permanecido aislados y distribuidos en un espacio interior. Es ahora cuando con ellos se configura un bodegón, que en consecuencia pasa a un primer plano como tema propio, ofreciendo a la vista lo que el ojo puede percibir. Sólo se muestra lo que puede verse.

En las obras en las que se constata la vigencia de esta equiparación mimética, la imagen tradicional, en este caso la figura de la Virgen, ya no podía mantener la impresión acostumbrada de una visibilidad directa. El bodegón mantiene una relación de semejanza especular con los objetos de la naturaleza en el sentido de la *aequalitas* agustiniana, mientras que la figura de María como *imago* se ha dotado de otro concepto de semejanza simbólico: se trata de una imagen acuñada previamente y no de un objeto que se duplica<sup>38</sup>. Joos van Cleve diferencia radicalmente la «imagen» de la Madonna del bodegón pintado, distanciándolos y citando la figura según una pintura antigua que representa simbólicamente el verdadero prototipo: en este caso, de la *Madonna de Lucca* de Jan van Eyck que se conserva en Fráncfort (fig. 287). En aquel entonces, el pintor no sólo se enfrenta a la práctica de reproducir los antiguos temas de los iconos siguiendo modelos primitivos flamencos. En realidad, la Madonna es, como se observa ahora, la *imagen* de una Madonna que se repite en la nueva obra como una autocita de la pintura. Vemos la figura tal como la pintó Van Eyck, pero en una interpretación de Joos van Cleve que se percibe en pequeñas variaciones.

El viejo que destaca al fondo delante de una ventana abierta, recoge una idea iconográfica de Durero, en la que se utiliza una experiencia veneciana<sup>39</sup>. Pero ya no se trata, como en aquel caso, del José de una Sagrada Familia, sino del comitente de la imagen, que está leyendo un rollo de oración con el final del avemaría y el comienzo del magnificat. En esta obra, la figura de la Virgen es la que el orante atisba con su mirada interior, por eso se ha quitado las gafas. Con ello, se retira definitivamente a la imagen todo sentido literal. El doble marco de la figura principal no se corresponde con ninguna secuencia espacial real, como podría suponer el observador no instruido, sino que exige de nosotros que diferenciamos distintas formas de percepción y realidad que en la obra aparecen mezcladas. En el contexto de la invención artística moderna, el antiguo icono aparece como una cita cuyo modelo, desde la perspectiva de entonces, poseía tanto la dimensión perdida de la «imagen devota» como remitía al recuerdo de la brillante historia del arte flamenco. En la época de Van Eyck, el arcaís-

<sup>38</sup> San Agustín, *De diversis quaestionibus* 83, qu. 74; J. P. Migne (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, cit., t. 40, p. 85. Cfr. W. Düring, *op. cit.*, pp. 38 ss. Debo la referencia a V. Stoichita.

<sup>39</sup> Leipzig, Museum der bildenden Künste, Graphische Sammlung, Inv. N. I. 8492: cat. *Kunst der Reformationszeit*, Berlín, 1983, núm. B 65.

mo era un signo de la imagen de culto (véase cap. 19.4). En la época de Joos van Cleve, la cita forma parte de la legitimación de la imagen religiosa por excelencia.

En los Países Bajos, los «romanistas» se situaban en la estela de una doble tradición pictórica: junto a los modelos locales heredados de Van Eyck y Rogier, se encontraban los nuevos modelos del arte a la antigua del Sur. Esta idea también se refleja en el *Diario* de Dürero, cuando el 7 de abril de 1521 describe su visita a Brujas: «Después me llevaron a St. Jakob y me mostraron las valiosas pinturas de Roger y Hugo; ambos fueron grandes maestros. Luego vi la imagen de la Virgen en alabastro en la iglesia de Nuestra Señora, que ha hecho Miguel Ángel de Roma»<sup>40</sup>. A los pintores a veces les costaba mucho esfuerzo armonizar el estilo artístico italiano con los modelos iconográficos locales. Esa doble cara que poseen todas las imágenes de la época, ocupa la escena en los Países Bajos.

Un icono de Cristo de Jan van Scorel (fig. 288 ; Madrid, Museo del Prado) ofrece un testimonio vivo del conflicto que desencadenaba esta doble tradición para los artistas<sup>41</sup>. La propia figura repite el «retrato sagrado» de Jan van Eyck (véase cap. 19.3), completado hasta convertirlo en un figura de medio cuerpo. El rostro frontal inmóvil causa una impresión arcaica en el nuevo contexto, ya que en el modelo eyckiano había conservado la sacralidad de un icono o, mejor dicho, de una reliquia icónica de Roma. El nuevo contexto es un híbrido de nicho y templo. En la parte inferior, un nicho rectangular recoge la figura como si ésta fuera una estatua, pero en realidad es demasiado estrecho para albergarla. En la parte superior, el nicho se amplía en una obra arquitectónica de varios niveles abierta en todas las direcciones, con cornisas y pilastras en las que la ornamentación de grutescos pone a la vista la moda artística italiana. Un doble corro de *putti* rodea a la Palabra hecha carne con gestos de admiración, como se ve en los tabernáculos de mármol del primer Renacimiento italiano. De ahí que la arquitectura parezca expresar la idea de una casa sacramental que da cobijo al *Corpus Domini*, aunque no lo pueda encerrar. Es ésta una idea que debe impedir la ruptura entre el antiguo icono, ahora una imagen dentro de la imagen, y la nueva invención en el espíritu del arte italiano, pero en realidad confirma la doble cara de este tipo de imágenes.

Una generación después, Maarten van Heemskerck pintó al final de su vida una imagen en la que proclamó conscientemente, como proceso ya cerrado, la victoria de la teoría artística italiana en la pintura del Manierismo (fig. 289). Para ello ningún tema podía ser más apropiado que el de la «Virgen de san Lucas», pues su leyenda siempre había servido para garantizar el beneplácito celestial respecto al uso de las imágenes (véase cap. 4.2). En los Países Bajos, el tema se había convertido desde Rogier van der Weyden en emblema del gremio de los pintores. Por eso es absolutamente consecuente que Heemskerck lo desarrollara para trasladarlo a una imagen programática de

un arte de la pintura dotado de fundamentación teórica. El gran cuadro del museo de Rennes, que hasta la época napoleónica colgaba en el ayuntamiento de Nuremberg, presenta a san Lucas como pintor de la Antigüedad que dominaba todas las reglas del arte<sup>42</sup>. En el fondo, el artista contemporáneo se identifica con el pintor prototípico del cristianismo y san Lucas se convierte así en el Apeles universal. Los numerosos libros que le rodean, dan además testimonio de que era un gran literato y humanista. Con ello se completa la autorrepresentación del artista instruido.

La imagen es en verdad un tratado pintado sobre la teoría y la práctica de la pintura, en el que cada detalle ocupa el lugar que le corresponde en la línea argumental. Lógicamente, son muchas y extensas las interpretaciones a las que ha dado pie en la historia del arte. En estas páginas, vamos a limitarnos a dar algunas indicaciones. Heemskerck sitúa al santo pintor en el centro de la estancia de las estatuas de la colección Sassi de Roma, que él mismo había pintado veinte años antes y ahora repite siguiendo una estampa. Al fondo, Miguel Ángel está trabajando en una estatua tumbada, por cierto, justo detrás de la mano que sostiene la paleta del pintor. Al lado hay una estatua antigua de Apolo, en la que por entonces se veía una representación de Roma. En el primer plano, el mismo ideal de figura se repite en la Virgen, que posa para Lucas. El «paragone» entre las artes hermanas, que desde Leonardo quiere demostrar la victoria de la pintura sobre la escultura, no se puede dirimir sin el recuerdo al arte de la Antigüedad<sup>43</sup>. Pero esta argumentación adquiere su nota mordaz a partir de la circunstancia real de que entonces sólo se conocía el arte antiguo gracias a la escultura. No obstante, la pintura no sólo quería triunfar sobre la escultura, sino también sobre la Antigüedad. En la Virgen, que no mira a san Lucas sino a nosotros, se hallan unificados con audacia el prototipo del icono con la imagen ideal del arte.

## 20.4 La controversia en torno a la *Madonna Sixtina* de Rafael

El tema de la religión y el arte, al que las distintas confesiones dieron diferentes respuestas a comienzos de la Edad Moderna, vuelve a mover los ánimos hacia 1800, en el paso del Clasicismo al Romanticismo. En esta ocasión se trata del modo histórico de entender la pintura renacentista, que para clasicistas y románticos no significaba lo mismo, ya que ambos disponían de un programa propio de práctica artística. ¿La pintura renacentista era sólo clásica, es decir, pagana, o era piadosa? Resultaba desconcertante encontrar una pintura religiosa que sólo parecía representar los ideales del arte en el sentido antiguo, como si las antiguas imágenes de los dioses paganos se hubieran revestido con ropajes cristianos. Esta visión retrospectiva desde ca. 1800 hacia la época ca. 1500 desencadenó una crisis en el modo de entender las imágenes, que ya habían experimentado antes su propia crisis.

<sup>42</sup> G. Kraut, *Lucas malt die Madonna*, Worms, 1986, pp. 80 ss. Cfr. también R. Grosshauß, *M. van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlín, 1980, p. 195; catálogo de exposición, Rennes, 1974 [«Le Dossier d'un tableau. St. Luc peignant la Vierge de M. van Heemskerck»].

<sup>43</sup> Al respecto, F. Haskell, *Taste and the Antique*, New Haven, 1981.

<sup>40</sup> Rupprich (como en nota 26), p. 168.

<sup>41</sup> Sobre J. van Scorel, cfr. M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. XII, Leiden, 1975; cat. *Jan van Scorel*, ed. J. A. L. de Meyere, Utrecht, 1981 [con bibliografía]. Sobre nuestra imagen, cfr. W. Braunfels *et al.*, *Pintura extranjera*, cat. Museo del Prado, Madrid, 1980, p. 64 [Inv. 2.716, Legado Pablo Bosch, núm. 74]. Sobre la práctica de la réplica de primitivos flamencos: L. Silver, «Fountain and Source. A Rediscovered Eyckian Icon», *Pantheon* 41 (1983), pp. 95 ss.

La controversia se centró en la obra de Rafael, y con especial vehemencia en la *Madonna Sixtina* (fig. 290). El cuadro se había mantenido bastante en segundo plano hasta que el rey Augusto III de Sajonia lo adquirió en 1754 para las colecciones de Dresde. Johann Joachim Winckelmann informaba de que «amantes y conocedores del arte» peregrinaban a Piacenza para ver la obra, pero con toda seguridad exageraba. Así pues, la información más importante hasta entonces sobre la obra sigue siendo la ofrecida por Vasari cuando dice que Rafael «pintó para los monjes negros de San Sisto en Piacenza el cuadro del altar mayor, y se trata de una obra realmente única»<sup>44</sup>.

Pronto, la imagen fue considerada entre los expertos alemanes, que habían crecido sin conocer el arte religioso católico, como la obra maestra por excelencia. A ello contribuyó a su manera Winckelmann cuando aconsejó a los pintores que, además de las obras antiguas, copiasen ésta. En Dresde, durante mucho tiempo no estuvo presente en la colección porque «siempre se encontraba abajo, en el caballete, para los alumnos», como apunta Friedrich Schlegel en 1799 en el segundo tomo del *Ateneo*. En una larga descripción, el propio Schlegel ilustra el desconcierto que provocaba esta imagen tan devota entre los protestantes. «Corren el peligro de convertirse en católicos», se decían unos a otros. «No supone ningún peligro si Rafael es el sacerdote», era la respuesta. Schlegel mismo se convirtió poco después al catolicismo. En el texto mencionado, resume del siguiente modo el debate contemporáneo en torno al arte: «El republicanismo nunca ideará algo sobrehumano. Si el artista, pues, no quiere renunciar a ello por completo, se ve constreñido a la alternativa de repetir los ideales de un mundo de dioses ya extinguido o de rendir homenaje, perfeccionándolas, a las personas santas de una fe aún existente e influyente»<sup>45</sup>.

Dos años antes, en las *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (*Confesiones de un monje aficionado al arte*), Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck se habían puesto manos a la obra para convertir el Rafael clásico en un Rafael romántico. El italiano debía representar el culto al genio de una nueva religión artística en la que la inspiración celestial resolviese la fisura subliminal entre arte y religión. La antigua «idea» del artista, sobre la que Rafael escribió en la carta a Castiglione, se convirtió ahora en la «aparición» de la Virgen en sueños a Rafael. Los hermanos Riepenhausen se cuentan entre los primeros que de una forma muy concreta pusieron en relación esta leyenda artística con la *Madonna Sixtina*. En un grabado de 1816, Rafael aparece sentado y dormido frente al cuadro, en el que sólo falta la figura de María. Ésta se le aparece entre nubes con la misma fisonomía que tiene en la obra<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Sobre la historia de la recepción de la *Madonna Sixtina*, cfr. E. Schaeffer, *Raffaels Sixtinische Madonna im Erlebnis der Nachwelt*, Leipzig, 1927; M. Putschner, *Die Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen, 1955; M. Ehardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstillustration von Klassik und Romantik*, Baden-Baden, 1972. Cfr. también nota 48 con bibliografía más actual.

<sup>45</sup> F. Schlegel, «Das Gemälde», en *Ateneum*, t. II, Berlín, 1799 [ed. nuevamente en la serie *Rowohlt's Klassiker. Deutsche Literatur*, Hamburgo, 1969, pp. 55 ss.].

<sup>46</sup> Sobre Wackenroder, cfr. la edición de J. F. Unger, *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967, pp. 14 ss. Sobre el grabado, cfr. J. J. Riepenhausen, *12 Umrisse zum Leben Raphaels von Urbino*, Stuttgart, 1834, lám. VIII. Sobre la historia de la interpretación de la «idea», cfr. E. Panofsky, *Idea*, Berlín, 1924 [1960] [ed. cast.: *Idea*, Madrid, Cátedra, 1987]. Debo algunas ideas sobre la recepción al trabajo de S. Hefele, Múnich, 1988.

El tema de la visión, que puede verse en muchas interpretaciones posteriores en la pintura, fue así derivado de una visión real del artista.

Sin embargo, los hermanos Riepenhausen, cuando concibieron la serie de grabados, no sólo pensaron en la *Madonna Sixtina*, sino también en otra obra, misteriosa por otras razones, que hasta hoy sigue sembrando confusión. Se trata de la *Virgen de san Lucas* de la romana Accademia di S. Luca, un pintura en la que el propio Rafael presencia la aparición de la María celestial, también sobre nubes, ante san Lucas, que está pintando. Mientras san Lucas observa a la Virgen, Rafael contempla la imagen en la que la aparición va tomando forma. Hoy se discute si el cuadro es de Gianfrancesco Penni, discípulo de Rafael, o si se trata de una manufactura más tardía, un *pasticcio*, de Federico Zuccari<sup>47</sup>. En el Romanticismo, se la consideraba un auténtico documento del Renacimiento en el que Rafael aparece integrado en la imagen como el nuevo san Lucas. La visión de la Virgen, que presenta un ideal del arte, pudo así convertirse en imagen programática del genio inspirado. En el grabado de los Riepenhausen, el tema del acto pictórico no lo constituye la *Virgen de san Lucas* sino la *Madonna Sixtina*. Con ello, el efecto de la visión, que en aquel entonces se tomó de la obra de Rafael, se formuló en una leyenda sobre el origen con carácter de fábula.

La controversia en torno a la correcta interpretación de la imagen nunca terminó. ¿Podía la obra ser un paradigma del arte habiendo sido pintada para el altar de una iglesia? Aunque se sabía con toda certeza que se trataba de una imagen de altar, Rumohr, en vista de que la aparición tenía lugar entre sobre nubes sin una ubicación espacial, prefirió pensar en un estandarte procesional para justificar la particularidad de la idea iconográfica a partir de una función inusual. Hoy sigue siendo controvertido si las famosas cortinas, y con ellas toda la imagen, tienen un sentido teológico o más bien artístico<sup>48</sup>. Sólo hay una cosa clara: que el santo patrón Sixto, que dirige su mirada hacia la Virgen, rinde homenaje a Julio II, cuyos rasgos ostenta, y a su tío Sixto IV, y que la obra se encargó hacia 1513 para el mencionado lugar, que hasta 1512 no había pasado a manos de los Estados Pontificios.

Si dejamos a un lado esta historia y, en la medida en que esto es posible, intentamos ver la imagen en su propio tiempo, descubrimos enseguida que constituye un testimonio excepcional para nuestro tema «religión y arte». Por eso quisiera desarrollar una idea que puede arrojar luz sobre la definición de la imagen en Rafael. Para ello, doy por sentado un sentido teológico y me concentro en el concepto estético, aunque no se puede separar por completo de aquél. La idea es muy sencilla, pero tiene enormes consecuencias para la comprensión de la obra. Como mejor se entienden las cortinas, y esto no es nada nuevo, es como cortinas de una imagen. Pero, ¿qué son en esta época las cortinas de una imagen sino las cortinas de una imagen de culto que servían para ocultarla y descubrirla, es decir, para mostrarla ritualmente? Para ello contamos

<sup>47</sup> G. Kraut, *op. cit.*, pp. 59 ss.; Z. Wazbinski, «S. Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma», *Artibus et historiae* 12 (1985), pp. 27 ss.

<sup>48</sup> J. K. Eberlein, «The Curtain in Raphael's Sistine Madonna», *Art Bulletin* 65, 1 (1983), pp. 61 ss. [con un resumen de las interpretaciones de las cortinas en pp. 75-77]. Al respecto, cfr. también B. A. Sigel, *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna*, Zurich, 1977.



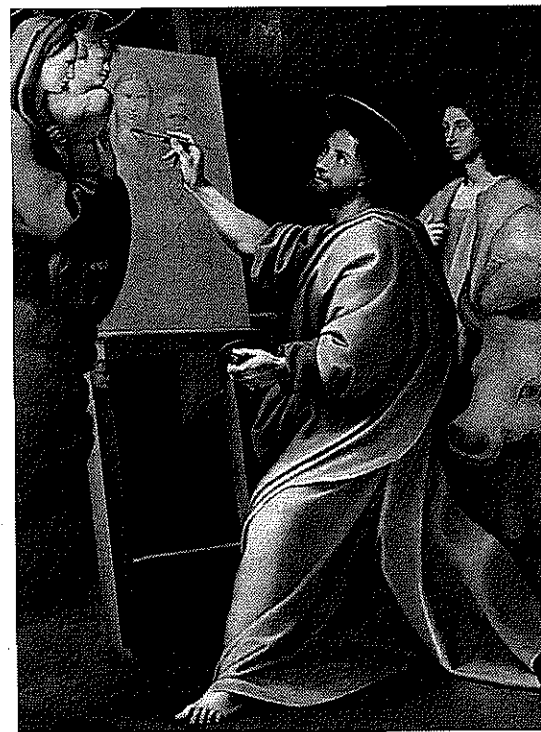


290. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. Rafael, *Madonna Sixtina*.

291. Johannes Riepenhausen,  
«Sueño de Rafael», 1816.



292. Roma, Accademia di S.  
Luca. Escuela de Rafael,  
*Madonna de san Lucas*.



con el testimonio contemporáneo de Leonardo, que fundamenta la especial nobleza de la pintura apoyándose precisamente en el rango de la imagen de culto, que logra sus mayores efectos en el acto de su descubrimiento: cuando las valiosas cortinas se retiraban, aparecía la *iddea* divina como si estuviera viva. Para él, en un juego de palabras de doble sentido, se trata de la persona celestial (*iddio*) en el ideal de la belleza (*idea*), es decir, de religión y arte en uno (véase Apéndice, texto 42 E).

Las cortinas de Rafael están pintadas y con ello forman parte de la idea iconográfica, sin existir fuera de la pintura. Pero, ¿dónde está la imagen que las cortinas podrían descubrir u ocultar? Aquí no vemos ni una superficie, que se identificaría con la tabla en la que se ha pintado la imagen, ni un espacio simulado que se sitúe detrás del marco o de las cortinas. Superficie y espacio desaparecen ante un movido banco de nubes, que curiosamente también sostiene a los dos santos de la *sacra conversazione*. Las cortinas son el único elemento que ha quedado de la imagen material. Su presencia fáctica sólo es recogida por el antiguo umbral de la imagen en la parte inferior, donde se apoyan dos angelotes a modo de espectadores. El santo padre también se ha quitado su tiara, porque ahora la llevan sus sucesores en la tierra (Sixto IV y Julio II).

Cortinas y parapeto forman un dramático contraste con la visión que se abre tras ellos. Ambos elementos permanecen muy cerca de la vista, como si fuera posible tocarlos, mientras que detrás se abre una lejanía inconmensurable, es decir, un no espacio sin límites. El banco de nubes, que hacia el fondo se disuelve en «ángeles-nubes», se ajusta a la impresión de una visión celestial y, con este sentido, ya aparece un poco antes en la *Madonna de Foligno* de Rafael. En esta obra, sin embargo, la visión constituye un motivo sobre el horizonte de un paisaje, en cuyo cuyo suelo, en el primer plano, se encuentran el donante y los santos. La imagen más antigua *contiene* una epifanía celestial; la *Madonna Sixtina* es una epifanía celestial. Con ello, la obra se vuelve hacia la representación *interior*, en lugar de proporcionarnos la ilusión de una vista a través de una ventana que podría ser tomada por verdadera. Cuando falta un espacio natural, las figuras, sin conexión espacial, es como si se presentaran directamente ante nuestros ojos: sólo los dos angelotes, en contraste con el resto, ocupan un lugar mensurable en la imagen. La presencia de las figuras principales es independiente de ellos, como si se tratara de imágenes «absolutas» en sentido literal. Cuando las figuras son imágenes, el cuadro ya no puede ser una imagen en el sentido tradicional. Así pues, las cortinas se retiran ante una imagen que en realidad es la idea de una imagen: se hace transparente a una realidad de otro tipo. La visibilidad es símbolo de una belleza invisible.

Aquí descubrimos a Rafael en una filosofía de la imagen que extrae una consecuencia sorprendente de la crisis de la antigua imagen de culto. La imagen material se disuelve en una imagen conceptual que encuentra su justificación en la imaginación del artista y apela a la del observador. En el pensamiento de la época, la *fantasia* era un lugar de la libertad del sujeto que se experimentaba a sí mismo<sup>49</sup>. También era el lugar en el que se engendraba la idea artística, se llamara *diseño*, *concetto* o *idea*<sup>50</sup>.

Esta idea, en la época de Rafael, era, o bien «la concepción de una belleza sobrenatural», o bien la concepción de una «configuración icónica independiente de la naturaleza»: ambas se apuntan en el texto epistolar de Rafael, que habla de la «idea cierta» de una belleza femenina absoluta, «que me viene a la cabeza»<sup>51</sup>.

La visión de la idea, que más tarde banalizaron los románticos en el esquema de la vida de santos, tiene para Rafael ese doble sentido que se deriva de la obra y de la persona del artista. Es el nuevo arte de la pintura el que hace visible esta visión, el que permite que aparezca. Así cambian su carácter las imágenes, contra las que los reformadores aún polemizaban en la misma época. Pierden su presencia como «originales» en sentido religioso, que con su presencia fáctica ejercían su poder sobre los fieles. En lugar de ello, la imagen se convierte en «original» en sentido artístico, que refleja de manera auténtica la idea del artista. Esta idea está asociada finalmente a una experiencia filosófica, incluso metafísica, para la que la teoría del arte del Manierismo encontró la fórmula.

## 20.5 El arte como escenografía de la imagen en la Contrarreforma católica

En la época posterior, parece polarizarse la relación entre la imagen y el arte. Los «dos tipos de imagen» se separan de una manera dramática cuando los nuevos retablos para el altar incorporan una antigua imagen que es mediada artística y teológicamente por un marco pictórico moderno<sup>52</sup>. La imagen venerada se había perdido, por así decirlo, en la transformación de la pintura de la que hemos hablado. Había perdido su carácter de objeto y su historicidad, y había cambiado el aura de lo sagrado por el aura de lo artístico. Los teólogos católicos que se enfrentaban con la nueva doctrina, tenían dos posibilidades para legitimar el culto a la imagen que seguía existiendo. Podían sublimarlo mediante la imagen reformada, depurada de sus rasgos perturbadores, que con ropaje artístico y con un sentido especulativo inspiraba ideas teológicas. O bien podían forzarlo mediante el uso de las imágenes milagrosas a modo de reliquias, que por su misma antigüedad resultaban convincentes. En uno de los casos, se dejaba en manos del arte la mediación de una idea sublimada de la imagen, que también hacían suya los teólogos. En el otro, se proclamaba la excepcionalidad de las antiguas imágenes, que por su misma fisonomía quedaban fuera del nuevo gusto artístico. En este segundo caso, el culto a la imagen en sentido tradicional no tenía validez para todas las imágenes, sino sólo para aquellas que procedían de otra era.

Los intérpretes han reflexionado sobre si el aumento del culto a las imágenes antiguas no sería una concesión a la devoción popular. Incluso se ha llegado a hablar de un «fracaso» del Concilio de Trento, aunque el posicionamiento de este concilio respecto a las imágenes permite muchas interpretaciones (véase Apéndice, texto 43)<sup>53</sup>. Sin

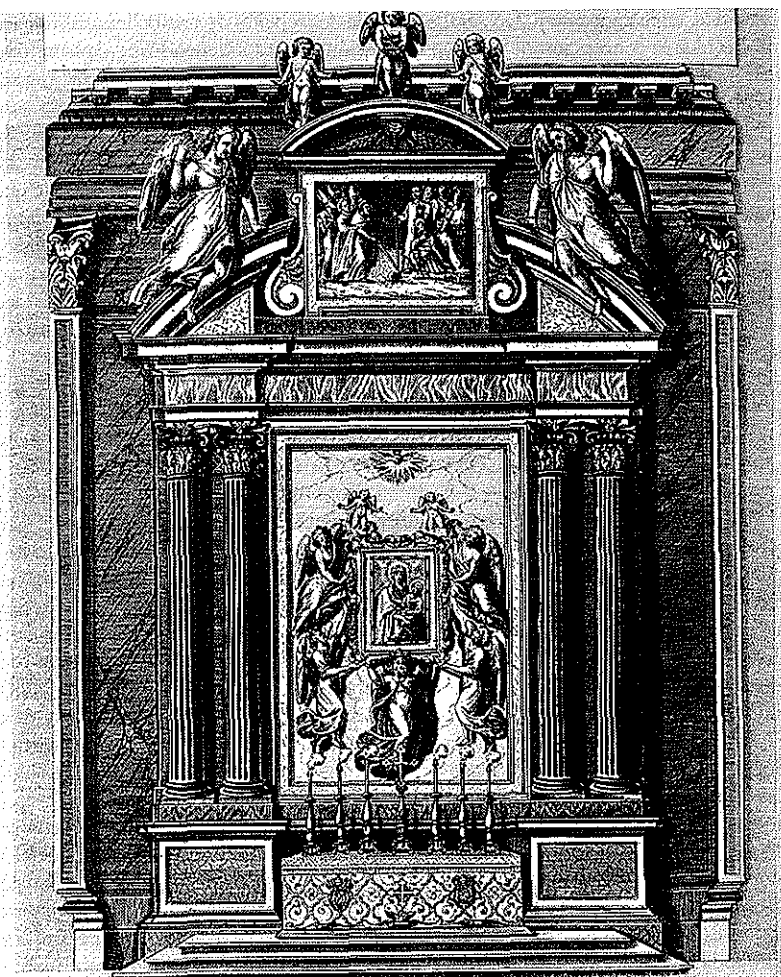
<sup>49</sup> Cfr. nota 29.

<sup>50</sup> Al respecto, Panofsky (como en nota 46). Sobre el *diseño*, véanse mis explicaciones en H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Múnich, 1983, p. 73.

<sup>51</sup> Panofsky (como en nota 46), pp. 32, 37.

<sup>52</sup> M. Warnke, «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, serie 3, t. 19 (1968), pp. 61 ss.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 74.



INSIGNE ALTARE A PAVLO V. PONT. MAX. IN MAGNIFICENTISSIMO SVO BASILICÆ  
LIBERIANÆ SACELLO EX INAVRATO DVNTAXAT ÆRE PVLCHERRIMAQ. VARIETATE PRETIOSISSIM  
LAPIDVM ATQVE GEMMARVM AD ORNATVM AVGVSTÆ IMAGINIS SANCTE MARIE A. B. LVCA

293. Roma, Santa Maria Maggiore. Altar de la Capilla Paolina (según P. de Angelis, 1621).

embargo, en la Iglesia se enfrentaban distintas corrientes de pensamiento y distintos grupos de intereses que mantenían opiniones divergentes respecto a los mismos asuntos. Especialmente las nuevas órdenes fomentaron una política combativa de la imagen en la que las imágenes de culto célebres se pusieron al servicio de la propaganda de la fe. El culto siempre había estado restringido a un número reducido de imágenes privilegiadas, y ahora se concedía sólo a aquellos ejemplares cuyo origen era anterior a la era del arte. El arte asumió la tarea de dotarlos de una escenografía digna y suntuosa, ya se tratara de capillas propias destinadas al culto, ya de arquitecturas de altar al servicio de la presentación pública de una imagen venerada, situada en medio de un nuevo marco pictórico que colaboraba a su interpretación.

Probablemente se estaba repitiendo un proceso que, aunque bajo otro signo, ya se había observado en la Antigüedad. El objeto de culto se queda al margen del arte por su antigüedad y su aspecto. Artistas famosos realizan costosísimos «envoltorios» para esculturas y tablas que desde el punto de vista artístico no valían mucho, pero llevaban consigo, de manera visible, los rasgos míticos de la imagen. Este proceso se ve acompañado por una celosa tratadística que acierta a narrar las historias de los antiguos iconos y estatuas que han sobrevivido hasta nuestros días. En muchos lugares, es precisamente con la Contrarreforma cuando las fuentes comienzan a hablar por primera vez de las imágenes antiguas. El mayor peso recae sobre las leyendas relativas a milagros y a los orígenes.

La escenificación del culto por medio de la liturgia y el arte se dan la mano con esta propaganda impresa de la imagen. Ambos, liturgia y arte, están subordinados al control de las instituciones eclesiásticas, que fomentan el asunto de las imágenes como instrumento para disciplinar al pueblo. La política iconográfica, así como también su presentación, se desarrolla con un tono marcadamente defensivo, incluso combativo, algo completamente ausente en la Edad Media. El escepticismo y la influencia de las ideas de la Reforma en las propias filas aumentan aún más la presión sobre el argumento de las imágenes. No sólo el dualismo entre imagen y culto, que en el Manierismo se expresa cada vez con mayor claridad, sino también el anacronismo de la imagen de culto, que sin embargo no quiere admitirse, preparan el arrebato de la escenografía del Barroco. Cuanto menos se ajusta el clima general a la antigua concepción de la imagen, más se exige como obligación a los fieles, más aumentan los instrumentos utilizados para dotarla de un nuevo tipo de aura. Pero además hay otra diferencia. En la Edad Media, el culto a las imágenes estaba en manos de agentes locales. Ahora se ha convertido en asunto del conjunto de la Iglesia, del cual depende su identidad. Por eso es fomentado con auténtica militancia por las órdenes en su afán misionero.

En el siglo XVII, los jesuitas centralizaron todas las noticias sobre imágenes que obraban milagros. En el *Atlas de la Virgen* de 1657, se incluyeron finalmente 1200 ejemplares, agrupados rigurosamente por lugar y rango<sup>54</sup>. En el prefacio, el autor, Gumpenberg, de-

<sup>54</sup> W. Gumpenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis*, t. I, II, Ingolstadt, 1657. Cfr. también S. Beissel, *Wallfahrten zu unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*, Friburgo de Brisgovia, 1913, pp. 157 ss. [revestimiento de las imágenes], pp. 169 ss. [su coronación], así como p. 295.



294. Roma, Chiesa Nuova. Pedro Pablo Rubens, *Virgen de Gracia*.



294 A. Roma, Chiesa Nuova, *Virgen de Gracia*. Detalle con la antigua imagen milagrosa.

cía que la Virgen María odiaba «la pintura exquisita y superflua», es decir, el arte. Quien dudaba de la antigua tradición del culto a las imágenes, sólo tenía que consultar los anales eclesiásticos del cardenal Baronius, donde se documentaba su uso en los primeros tiempos del cristianismo. Si se querían conocer las razones que habían movido a la Iglesia en el culto a las imágenes, se aconsejaba la lectura del cardenal Roberto Bellarmino.

En el *Atlas* de Gumpenberg, tras la imagen milagrosa de Loreto aparece en segundo lugar el icono mariano de S. Maria Maggiore en Roma (fig. 21; véase cap. 4.4). En 1569, el general de la orden Francisco Borgia (1565-1572) había obtenido permiso del papa para realizar copias para uso de la orden. Borgia envió enseguida las copias a todos los superiores y les ordenó que dispusiesen lugares adecuados y organizaran un culto general. En la casa de la orden de S. Andrea al Quirinale en Roma, los novicios debían rezar dos veces al día ante la copia, que aún se encuentra en el mismo lugar. También el colegio de Ingolstadt recibió una copia ante la que posteriormente entró en trance al padre Jakob Rem, de lo que aún hoy da fe el arreglo del monasterio de Nuestra Señora (Liebfrauenmünster): la copia fue escogida como emblema oficial del colegio de la orden en Baviera<sup>55</sup>.

En Roma, para otro icono, la imagen titular de la iglesia mariana del Trastevere (il. 2; véase cap. 7.3), se hizo una de las primeras capillas (1584-1589) destinadas por entonces al culto especial de una imagen. El comitente, el cardenal Altemps, estableció el programa iconográfico de sus muros con el fin único de ensalzar el Concilio de Trento<sup>56</sup>. En S. Maria Maggiore, el culto de su célebre icono (fig. 21) adquirió tal importancia y pujanza, que ya no se dejó en las manos de la hermandad del Gonfalone, sino que se puso bajo la responsabilidad de la curia papal. Sin embargo, hasta 1613 el icono no se trasladó a la Cappella Paolina que Pablo V mandó levantar para él. Los frescos, pintados por los maestros más destacados de la época, son, en su temática, un verdadero compendio de la teología de la imagen y de su culto histórico. El retablo, una espléndida estructura del primer Barroco, sustrajo la imagen a la controversia que mantenían los grupos de culto rivales, exponiéndolos de forma duradera para su veneración. Un círculo de ángeles en bronce sobredorado dan la sensación de bajar la imagen del Cielo. La paloma del Espíritu Santo en lo alto no sólo recuerda la encarnación de Cristo en María, sino también la gracia divina de la que participaba la mencionada imagen<sup>57</sup>. El arte dotó a la imagen an-

Sobre la coronación, véase también M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, cit. Sobre el culto a la imagen en la época, E. Mäle, *L'art religieux de la fin du XVI siècle*, t. II, París, 1951, pp. 20 ss.

<sup>55</sup> G. Gumpenberg, *op. cit.*, t. I, pp. 20 ss.; documentación de S. Maria Maggiore Angelis, 1621. Sobre las copias: O. Karrer, *Der hl. Franz von Borgia, General der Gesellschaft Jesu 1510-1572*, Friburgo de Brisgovia, 1921, pp. 382 s. Fuentes al respecto en F. Sacchino, *Historiae Societatis Jesu pars III*, libro V, Roma, 1649, núm. 296; *Monumenta Historica Societatis Jesu Fasc. 28*, t. III, Madrid, 1910, pp. 112 s., núm. 734. Sobre Ingolstadt, cfr. P. A. Höss S. J., *Pater Jakob Rem S. J.*, Múnich, 1953, pp. 29, 90 s., 208 s.

<sup>56</sup> H. Friedel, «Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 17 (1978), pp. 92 ss.

<sup>57</sup> P. Angelis, *Basilicae S. Mariae De Urbe... descriptio...*, Roma, 1621, pp. 189 ss. Sobre la Cappella Paolina, M. C. Doratori, «Gli scultori della Cappella Paolina», *Commentari* 18 (1967), pp. 231 ss. Sobre la tipología de altar: E. Lavagnino *et al.*, *Altari barocchi in Roma*, Roma, 1959; sobre la idea del espíritu que recorre como una sombra las imágenes: cfr. cap. 4.5, con nota 80.

tigua de un nuevo aura, al tiempo que creaba un escenario en el que alcanzó un efecto casi insuperable proclamando su origen supraterráneo.

Pocos años antes, entre los oratorianos de Roma se había desatado una abierta controversia en torno a la relación entre imagen y arte. El lugar fue Chiesa Nuova, donde un cardenal, cuyo nombre no conocemos, había financiado una imagen de altar que debía pintar Rubens. Cuando el artista entregó la obra, murió Baronius, el rector de la congregación, en junio de 1607, antes de que la obra pudiera ser expuesta en la iglesia. La pintura ya no gustaba y, medio año después, Rubens se vio obligado por otro contrato a pintar una nueva versión (fig. 294), cuya parte superior debía incluir algunos cambios. Se han conservado las dos versiones. Su verdadera diferencia radica en la función que se concede a la imagen milagrosa en poder de la congregación de Filippo Neri<sup>58</sup>.

Se trata de un fresco —que sangraba— de la Virgen (lám. XI) que desde 1537 recibía culto en la iglesia de la que los oratorianos se habían hecho cargo desde que en 1575 fueron reconocidos por el papa. En 1593, durante la reedificación de la iglesia, se cubrieron todas las imágenes «excepto la pintura (*quadro*) de la Madonna, que, debido a la veneración del pueblo, debe permanecer visible, si bien sólo la figura de la Madonna y no la pintura entera». Tras la conclusión del nuevo edificio en 1607, la imagen no se quedó en su capilla, sino que se trasladó al altar mayor para el que Rubens había pintado la primera versión. Antes de que ésta se descubriese el 8 de septiembre, día de la festividad del nacimiento de la Virgen, se cambió de idea porque al parecer ya no convenía la unión entre la imagen-reliquia (*icona*) y la imagen del altar (*quadro*).

En la nueva versión (fig. 294), sobre la que Baronius ya no pudo ejercer su influencia, la antigua imagen queda contenida físicamente en la imagen de altar. En el centro del culto se sitúa ahora la imagen milagrosa a la que Rubens dota de un marco artístico en forma de tabernáculo icónico. La obra representa una apertura del Cielo del que la mencionada imagen desciende a la tierra y es introducida en la iglesia por un gran grupo de ángeles niños. Las cohortes celestiales siguen el acontecimiento con gestos de admiración y veneración. El tema remite sutilmente a la encarnación de Dios, que tuvo su origen en el Cielo. Sin embargo, ahora es una imagen la que desciende de allí, y en ella ya está representada María, aunque fue en la tierra donde recibió en su seno al Hijo de Dios. Esta declaración busca deliberadamente esa ambivalencia en la que podían insinuarse las ideas más atrevidas, incluso aquellas que no se podían explicar. La obra está al servicio tanto del concepto general de un icono en sí como, muy concretamente, del original físico en poder de los oratorianos. También en este caso se une un concepto de la imagen teológica con otro muy material: en la imagen milagrosa local se establece un ejemplo de cómo debe entenderse en general el icono mariano y por qué debe ser objeto de veneración.

<sup>58</sup> M. Warnke, «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», cit., pp. 77 ss.; D. Freedberg, en *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32 (1981), pp. 115 ss.; I. von zur Mühlen, *Rubens und die Gegenreformation am Beispiel der Altarbilder für S. Maria in Vallicella in Rom*, tesina, Múnich, 1987. Sobre los oratorianos: L. Ponnelle y L. Bordet, *St. Philip Neri and the Roman Society of his Times*, Londres, 1979. Sobre Baronius, cfr. C. K. Fullapiddily, *Caesar Baronius. Counter Reformation Historian*, Londres, 1975.



Pero esta descripción aún resulta incompleta, pues el cuadro del altar no es precisamente un tabernáculo icónico del tipo habitual en el que la imagen insertada queda visible. Al contrario, el original se sitúa *detrás* de la pintura en el muro del ápside y se cubre habitualmente *en* la pintura con una placa de cobre que ocupa su lugar y repite su configuración. Para este extraño procedimiento se han buscado razones estéticas. De hecho, gracias a esta «tapa» logra su unidad artística la composición de Rubens, al completar la impresión de que el icono viene al encuentro al observador, y soslayar el contraste con la imagen milagrosa carente de arte. Pero además, cuando se quería descubrir la imagen, la «tapa» podía retirarse gracias a un mecanismo hecho expresamente para la ocasión. Con ello se expresa de un modo sorprendente el papel del arte en la escenificación de la antigua imagen de culto. La pintura asume la función que antaño tenían las cortinas en el descubrimiento ritual de dicha imagen. El papel del arte y el del original mítico están nítidamente diferenciados. El arte proporciona la escenografía a la antigua imagen, poco vistosa, que gozaba del favor popular: en una poesía pintada, queda reducida a su idea metafísica y así es actualizada para los contemporáneos en su significado cultural.

Un vistazo a la *Madonna Sixtina* (fig. 290) resulta muy instructivo para percibir el nuevo estado de cosas en la era de la Reforma católica. Rafael niega la existencia física de un ejemplar concreto que pueda tener una historia y exigir un culto como objeto. Las cortinas están abiertas ante una visión que hace visible tanto la idea de lo divino como la idea de la belleza, simbolizadas en la perfección artística. Las cortinas subrayan la ausencia de la imagen acostumbrada; ocupan el lugar de lo que debían cubrir y, aunque se trate de un sucedáneo pintado, son la única huella física que queda del culto cosificado de la imagen. La idea que siempre estaba encarnada en imágenes, en la interpretación pintada del artista es puesta a la vista, por decirlo así, sin mediación. Este arte hace tan innecesaria la imagen tradicional que a la postre se antoja un arreglo provisional.

Sin embargo, con ello se renuncia definitivamente a las pretensiones de culto de un determinado ejemplar de imagen. Las ideas no son iconos, por muy estrecha que pueda parecer la relación que mantienen: las ideas no pueden recibir culto público porque este está ligado a un objeto que reside en un lugar concreto. El culto a la obra de arte al que invita la creación de Rafael no tiene nada que ver con él. Es la pérdida del objeto de culto el que obliga en la época de la Contrarreforma a tomar otro rumbo. En la pintura de Rubens, el icono está presente como una reliquia en un relicario. Y no puede decirse que se trate de un caso excepcional. También en la primera versión una imagen es venerada por los santos, es decir, que el icono también se halla presente indirectamente. Como quiera que Rubens vuelva a transformar esta imagen, la *Madonna* aparece en la pintura como imagen enmarcada. Sólo los santos pueden contemplar el prototipo en o tras la imagen. El fiel, por el contrario, permanece ligado a su representación en la imagen: en consecuencia, se le pide que veneré la imagen en lugar del prototipo y en su nombre. Esto ya es un *topos* en la época de la mística (véase cap. 19.1). Sin embargo, la concepción dualista de la imagen se convierte en una característica general de la era del arte. Con ello se cierra la historización de la antigua imagen de culto.

## APÉNDICE. TEXTOS SOBRE LA HISTORIA Y EL USO DE IMÁGENES Y RELIQUIAS

Para una mejor reseña, los textos se han clasificado de la siguiente manera: las mayúsculas (A, B, etc.) hacen referencia a los autores y las obras que se agrupan bajo un mismo epígrafe. Los números romanos (I, II, etc.) indican tesis y temas "en un texto". Los números arábigos (1, 2, etc.) antes del texto aluden a objetos/asuntos de inventarios, mientras que los que van entre paréntesis remiten a la página correspondiente de una edición.

A diferencia de los capítulos del 1 al 20, en el apéndice las citas se destacan siempre en *cursiva*, para facilitar al lector su búsqueda. Los textos anejos son explicaciones o añadidos del autor. Cuando se trata de partes de oraciones o palabras sueltas, van entre paréntesis.

Las traducciones son, en general, del autor.

Índice de los textos reunidos

### 1. De las imágenes diversas

Pseudo-Dionisio, *De las jerarquías celestes* (siglo VI)

### 2. Los iconos de la Virgen libran a Constantinopla de los enemigos

Teodoro Synkellos, *Sermón sobre el sitio de la ciudad* (626)

### 3. Iconos en campañas y en las murallas de la ciudad

A. Jorge de Pisidia, *Campaña contra los persas* (622)

B. Jorge de Pisidia, *La guerra contra los avaros* (626)

C. Jorge de Pisidia, *Heraklios* (610)

### 4. La procesión romana con el icono de Letrán

A. *Liber Pontificalis*: «Vida de Sergio I» (687-701)

B. *Liber Pontificalis*: «Vida de Esteban II» (752-757)



- C. *Liber Pontificalis*: «Vida de León IV» (847-855)  
 D. *Ordo Romanus* durante el imperio de Otón III (983-1002)  
 E. *Liber Censuum* (siglo XII)  
 F. Nicolás Maniacutius, *Tratado sobre la imagen del Salvador* (siglo XII)  
 G. El orden de una procesión del año 1462  
 H. Lainscripción del Palacio de los Conservadores  
 I. La procesión de Tívoli

#### 5. Iconos en iconostasios tempranos

*Milagros de san Artemio* (Constantinopla, antes de 668)

#### 6. Defensa de las imágenes por el patriarca de Constantinopla

*Discurso del bienaventurado Germanos, patriarca de Constantinopla, sobre los venerables y sagrados iconos* (ca. 730)

#### 7. La primera teología de la imagen

- A. Juan Damasceno (muerto hacia 750), *Exposición de la fe cristiana*  
 B. Juan Damasceno, *Tres discursos sobre los iconoclastas*

#### 8. Las resoluciones del II Concilio de Nicea (787)

*Texto de la definición dogmática contenido en las actas*

#### 9. Réplica del papa al emperador bizantino

*La llamada carta de Gregorio II al emperador León III.*

#### 10. Poema sobre las imágenes del abad Teodoro de Studion (759-826)

#### 11. Inscripción en la restaurada Sala del Trono de Constantinopla (856)

*Texto según la «Anthologia graeca»*

#### 12. Discursos imperiales para la consagración de una iglesia

- A. *Discurso de León VI (886-912) para la consagración de la iglesia de Stylianos*  
 B. *Discurso de León VI (886-912) para la consagración de la iglesia del monasterio del patriarca Kauleas*

#### 13. Imágenes de santos en visiones

*La biografía de Andrés el santo loco* (siglo X)

#### 14. Visita del emperador a la iglesia de Blaquernas

*Constantino Porfirogenetos: Libro ceremonial de la corte bizantina*

#### 15. El milagro de la cortina del icono de la Virgen de las Blaquernas

*Miguel Psellos: Discursos* (1075)

#### 16. El icono oracular de la emperatriz Zoé

*Miguel Psellos: Crónica*

#### 17. Un milagro en el taller de un pintor

*El pintor Pantaleón en la «Vita A» de san Atanasio* (ca. 1000)

#### 18. El icono de la victoriosa Virgen en el triunfo imperial

*Nicetas Choniates, Historia* (siglo XII)

#### 19. El emperador como icono viviente

*Ana Comnena, Alexiada*

#### 20. La topografía de los iconos en un monasterio imperial

*Typikon del emperador Juan II Comneno para el monasterio del Pantócrator en Constantinopla* (1136/1137)

#### 21. Una regla monástica sin instrucciones para iconos

*Regla de Timoteo para el monasterio de la Evergetis en Constantinopla* (1054)

#### 22. El culto a los iconos en el monasterio de una princesa imperial

*Typikon de Isaak Comneno para el monasterio de la Kosmosoteira en Pherrai/Bera* (norte de Grecia) (1152)

#### 23. Regla e inventario del monasterio de una emperatriz

*Typikon de la emperatriz Irene para el monasterio de la Kecharitomene o «de la Madre de Dios llena de gracia» en Constantinopla* (antes de 1118)

A. *Regla del monasterio*

B. *Inventario de las reliquias, iconos, libros y ajuar litúrgico* (152-155)

#### 24. La magnificencia en el monasterio de un general

*Typikon de Gregorio Pakourianos para el monasterio de la Madre de Dios de Petritsa* (Backovo) (1083)

#### 25. Descripciones de iconos en inventarios monásticos y testamentos

A. *Diataxis o disposición de Miguel Attaleiates para el monasterio de Cristo en su Suma Misericordia* (Panoiktirmon) en Constantinopla (1077)

B. *Testamento de Eustathios Boilas* (1059)

C. *Inventario conforme a la regla del monasterio de la Madre de Dios Eleousa* (Misericordiosa) en Veljusa, cerca de Strumitsa (Bulgaria; 1085)

D. *Acta notarial del año 1143. Inventario* (Apographe) *del monasterio de la Madre de Dios de Xylourgos en forma de acta notarial, contenido en un legajo del monasterio de San Pantaleón* (Roussikon) en el monte Athos.

E. *Inventario de una iglesia del palacio de Botaneiates. Documentos sobre el aspecto y el inventario mobiliario de una iglesia del palacio de Botaneiates en Constantinopla, cuando éste fue entregado a los genoveses en el año 1202*

F. *Inventario ordinario del monasterio de la Madre de Dios de Koteina, junto a Filadelfia, en Anatolia* (1217)

**26. Las reliquias de la capilla palatina en Constantinopla**

*Catálogo de Nicolás Mesarites* (ca. 1200)

**27. Catálogo latino de reliquias que había en Constantinopla**

*Descripción de reliquias e iconos de la capilla palatina, la iglesia de Santa Sofía y otras iglesias marianas de Constantinopla según un catálogo latino de principios del siglo XII*

**28. Descripción literaria de un icono en el siglo XI**

*Miguel Psellos, Tratado sobre un icono de la Crucifixión*

**29. Imagen y virtud: el hombre como imagen de Dios**

*Tratado de Michael Psellos sobre Génesis I, 26*

**30. Un ordenamiento litúrgico de la iglesia de Santa Sofía**

*Simeón de Tesalónica: Descripción de la liturgia* (ca. 1400)

**31. La leyenda del icono de la Virgen en San Sisto de Roma**

*Una homilía en Santa Maria Maggiore* (ca. 110)

**32. La rivalidad de los iconos romanos**

*Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae* (1517)

**33. La postura de los carolingios sobre la veneración de las imágenes**

A. *Los pareceres de los Libri Carolini* (ca. 790)

B. *El Sínodo de París sobre la carta imperial de Bizancio* (825)

**34. Estatuas y culto a los santos en la abadía de Conques**

Libro de los milagros de santa Fe *de Bernardo de Angers* (siglo XI)

**35. Una guía de peregrinos de Roma del año 1375**

**36. La oposición a la veneración de las imágenes en Praga**

Reglas del Antiguo y el Nuevo Testamento *de Matías de Janov* (ca. 1390)

**37. Historias y leyendas de la reliquia de la Verónica en Roma**

A. *Historia de San Pedro de Petrus Mallius* (ca. 1160)

B. *Gervasio de Tilbury: Otia Imperialia* (ca. 1210)

C. *Geraldo de Gales: Speculum Ecclesiae* (ca. 1215)

D. *Gesta del papa Inocencio III*

E. *Matthew Paris: Chronica Majora* (después de 1245)

F. *El himno «Ave facies praeclara»*

**38. El «icono de Dios» en la «teología mística» del Cusano**

*Nicolás de Cusa: De visione Dei* (1453)

**39. La iconoclastia según los reformadores**

A. *Andreas Karlstadt: Sobre la eliminación de las imágenes* (1522)

B. *Martín Lutero: Sermones para el Invocabit* (1522) – *Contra los profetas celestiales* (1525) – *Sermón sobre el 2.º Libro de Moisés* (1525)

C. *Huldreich Zwinglio: propuesta al concejo de Zúrich* (1524)

D. *Erasmus de Rotterdam: carta a Pirckheimer* (1529), *así como Modus orandi*

**40. Palabra e imagen en la doctrina de Martín Lutero**

**41. Imagen y verdad en la doctrina de Calvino**

*Juan Calvino: Christiane Religionis Institutio*

**42. El carácter artístico de la imagen en los contemporáneos de la Reforma**

A. *Carta de Jacopo de' Barbari al príncipe elector de Sajonia* (ca. 1502)

B. *Las misivas de Franz von Sickingen* (1522)

C. *Dedicatoria de Alberto Durerro en Instrucción para la medida* (1525)

D. *Johannes Butzbach: De los pintores famosos* (1505)

E. *Leonardo da Vinci: Tratado de la pintura (Paragone)*

**43. La veneración de los santos y el respeto a las imágenes en el Concilio de Trento (1563)**

**44. La justificación de la imagen en la obra del cardenal Paleotti**

*Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1382)

## 1. De la desemejanza de la imágenes

*Pseudo Dionisio: La jeraquía celeste (siglo VI)*

Tras el pseudónimo de Dionisio Areopagita se esconde claramente un autor del medio sirio de principios del siglo VI, muy leído en la Edad Media e identificado con san Dionisio de París.

(Las notas hacen referencia a la edición de G. Heil y M. de Gandillac: Denys l'Aréopagite, «La Hierarchie céleste», en *Sources chrétiennes*, vol. 58 bis, París, 1970; la traducción castellana se cita por la versión de Teodoro H. Martín, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, B.A.C., 1990.)

El autor privilegia los «iconos desemejantes», en la forma de aquellos símbolos bíblicos que sólo son signos de la verdad carente de forma, pero sin representarla. «En cuanto nos sea posible estudiemos las jeraquías de los espíritus celestes conforme la Sagrada Escritura nos lo ha revelado de modo simbólico y anagógico. [...] Por medio de figuras simbólicas nos ilustra sobre las bienaventuradas jeraquías de los ángeles. [...] Cualquier persona reflexionando se da cuenta de que la hermosura aparente es signo (*apeikonismata*) de misterios sublimes. [...] Las luces materiales son imagen (*eikona*) de la copiosa efusión de luz inmaterial [...] y lo mismo sucede con los seres del Cielo, que de modo trascendente reciben los dones, dados a nosotros simbólicamente [...]» (I. 3, p. 121) «La teología se vale de imágenes poéticas al estudiar estas inteligencias que carecen de figuras» (II. 1, p. 123).

«Con respecto a la inconveniencia de las imágenes bíblicas o al uso de comparaciones tan bajas para significar jeraquías tan dignas y santas, es objeción a la que se responde diciendo que la revelación divina se presenta de dos maneras. Una procede naturalmente por medio de imágenes semejantes (*hierotypon eikonon*) a lo que significan. La otra emplea figuras desemejantes (*morphopoiion*) hasta la total desigualdad y el absurdo [...] Sucede a veces que las Escrituras [al Ser Supremo, Dios], [...] le presentan como Luz y le llaman vida [...] [a pesar de que] está más allá de cualquier manifestación del ser y de la vida. No puede expresarla ninguna luz y toda razón o inteligencia no llega ni a tener parecido.

Ocurre, por eso, que las mismas Escrituras ensalzan la Deidad con expresiones totalmente desemejantes (*ekphantorais*). La llaman invisible, infinita, incomprensible y otras cosas que dan a entender no lo que es, sino lo que no es [...]» (II. 2-3, pp. 125-126).

«Puesto que la negación (*apophaseis*) parece ser más propia para hablar de Dios, y la afirmación positiva resulta siempre inadecuada al misterio inexpressable, conviene mejor referirse a lo invisible por medio de figuras desemejantes (*anaplasteis*). Por lo cual, las Sagradas Escrituras, lejos de menospreciar las jeraquías celestes, las ensalzan con figuras (*morphopoiiai*) totalmente desemejantes. De ese modo realmente nos damos cuenta de que aquellas jeraquías, tan distantes de nosotros, trascienden toda materialidad. Por lo demás, no creo que ninguna persona sensata deje de reconocer que las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu. Figuras muy nobles (*hieroplastias*) podrían inducir a algunos al error de pensar que los seres celestes son hombre de oro, luminosos, radiantes de hermosura,

suntuosamente vestidos, inofensivamente llameantes, o bajo otras formas por el estilo con que la teología ha representado las inteligencias celestes. Para evitar esos malentendidos entre gentes incapaces de elevarse por encima de la hermosura que perciben los sentidos, piadosos teólogos, sabia y espiritualmente, han condescendido con el uso de símbolos desemejantes» (pues ni siquiera los materialistas podrían considerarlos como signos o copias verdaderas; II. 3, pp. 126-127).

## 2. Las imágenes de la Virgen libran a Constantinopla de los enemigos

*Teodoro Synkellos: sermón sobre el asedio de la ciudad (626)*

(Ferenc Makk, *Traducción et commentaire de l'homélie écrite probablement par Théodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626* [Acta Universitatis de Attila Jozsef nominatae, Acta antiqua et archeologia, XIX, Opuscula byz. III], Szeged, 1975, pp. 9-47 [traducción francesa], pp. 74-96 [texto griego].

Hasta entonces, el sermón coetáneo de Teodoro Synkellos había sido publicado parcialmente por Angelo Mai en *Nova Patrum Bibliotheca* VI, 2, Roma, 1853, pp. 423-437, y completo en Leo Sternbach, *Analecta Avarica*, Cracovia, 1900, pp. 297-342. A continuación, además de la partición en capítulos, se citan las páginas del texto griego según Sternbach y Makk.)

«Sobre el insensato sitio de esta ciudad protegida por Dios llevado a cabo por los persas y bárbaros paganos y sobre su vergonzosa retirada, obra de la Madre de Dios por gracia de la Filantropía divina.

Te correspondería a ti [Isaías] pintar [...] los signos y prodigios que la Madre de Dios hizo a esta ciudad [y que antaño vatición en Jerusalén, donde, sin embargo, no se entendieron; 298; 74] [...]

El sitio de la ciudad comenzó cuando el emperador Heraclio se encontraba lejos dirigiendo la guerra contra los persas. Había «dejado en el trono imperial a su hijo [...], encomendándole a él, a su hermano y a la ciudad, bajo la protección de Dios y de la Virgen [300; 76]».

Mientras en el campo de batalla el emperador imploraba el auxilio divino para el ejército, sus hijos rezaban a la Madre de Dios en su capilla, Eukterion, en el palacio, Kata Basíleia: ««Oh todopoderosa Señora (*Despoina pantodynamé*), nuestro padre te ha encomendado la protección de tu ciudad y de nosotros, tus siervos, que, como puedes ver, santa entre las santas (*Panhagia*), aún somos unos niños [...] Salva, pues, a la ciudad y a sus moradores de la serpiente que nos amenaza.» En las procesiones y rogativas la ciudad tenía por maestro al venerable patriarca (jerarca) [...] e invocó a la Virgen como auxiliadora y generala (*Hypermachon*) [...] (303; 79)». El emperador le había nombrado administrador, *Epimeletes*, y protector, *Phylax*, de la ciudad.

«El venerable patriarca (jerarca), en todas las puertas situadas al oeste de la ciudad, de donde venían los engendros de las Tinieblas, mandó pintar en imágenes, como un sol que con sus rayos ahuyenta la oscuridad, las santas figuras (*typous*) de la Virgen sosteniendo en sus brazos al Señor, a quien ella había dado a luz, y dijo con voz po-

tente a los bárbaros y a sus demonios: "Contra éstos [aquí pintados] [...] es contra quienes dirigís la guerra. Pero una mujer, la portadora de Dios, pondrá fin de un solo golpe a vuestra arrogancia [...] Ella es en verdad la Madre de Aquel que ahogó al Faraón y a todo su ejército en el mar Rojo [...]". El jerarca hizo y dijo esto, e imploró a Dios y a la Virgen auxilio para la ciudad que es el ojo de la fe de los cristianos [...] (304; 80).»

Como antiguamente Moisés, alzando sus manos, ayudó a ganar la batalla con los amalaquitas, «así también alzó nuestro nuevo Moisés [el patriarca] en sus manos puras la figura (*typos*) del Hijo de Dios, a la que temen los demonios: se la denomina "no hecha por mano humana" (*acheiropoieton*), pues no necesitó de apoyo material (*hyperidontos*), después de que Éste se hiciera crucificar por el mundo entero. Y, como un arma invencible, llevó ésta [figura] por todas las murallas de la ciudad [304; 80] [...]».

El tercer día del asedio, esto es, el martes, cuando el enemigo escaló las murallas, María dejó ver al khan de los ávaros su próxima derrota. «Ella atrajo a un gran número de sus soldados a una emboscada en una iglesia a ella dedicada ante las murallas de la ciudad, en la que brota una fuente de aguas curativas [...], y los aniquiló con las manos de los soldados cristianos [...] [306; 82].»

La lucha continuó hasta el día octavo, y el Cuerno de Oro estaba cubierto con las barcas (*monoxylói*) de los eslavos. El khan quería atacar la ciudad desde allí, «pero no sabía que, bajo la forma de la santa casa (*oikos*) de la Madre de Dios en el barrio de Blaquernas, por sobre el Cuerno de Oro, la ciudad contaba con su invencible protector (*phylax*), y allí se hundió entre las olas todo el ejército de este nuevo faraón, y desde entonces se llamó a aquella ensenada el mar Rojo» [308; 84; el décimo día, que era el quinto de la semana y 7 de agosto; 310 ;86].

«Todos nosotros fuimos testigos con nuestros ojos (*autoptai*) de cómo la Virgen y Madre de Dios quebró de un solo golpe el poder de los dos enemigos [los ávaros y los persas] [...] con tan solo su palabra (*logos*) y su voluntad [...]» [317; 90].

«Qué otro lugar podría llamarse con justicia el ombligo (*omphalos*) de la tierra sino la ciudad en la que el Dios de los cristianos estableció su dominio [...], y contra la cual se han levantado reyes y pueblos [...], pero el señor quebrantó su fuerza [...] y la Virgen rompió sus lanzas [...]» [317; 93].

Mientras, en campaña, el emperador responde a las buenas noticias de la liberación de la ciudad con una acción de gracias, el patriarca celebra a la Salvadora en su sacrosanto templo de Blaquernas con procesiones públicas [320; 96].

Para una descripción posterior de estos hechos, redactada después de 717, véase el texto en Dobschütz, 1899, p. 131\*. En él se habla de los santos iconos de la Madre de Dios con el Niño que el patriarca llevó por las murallas, pero también del *Acheiropoieton* de Cristo y de la reliquia de la cruz, con los que hizo lo mismo.

### 3. Iconos en campañas militares y en las murallas de la ciudad

A. Jorge de Pisidia: campaña contra los persas (622)  
(Pertusi, 1960, pp. 84 ss.)

El poeta dedica este panegírico al emperador Heraclio (610-641), a quien había acompañado en parte en la campaña contra los persas. El emperador, que combate a los bárbaros como un nuevo Moisés, y lo hace en el nombre de Cristo, vv. 19 s., 135, parte a la guerra hacia Oriente con el icono milagroso de Cristo, el *Acheiropoieton*:

«Tú tomaste aquella figura divina y venerable de la pintura no pintada (*morphētes graphēs tes agraphou*), que no pintaron manos [humanas]. El Logos, que da forma y crea todas las cosas, aparece en la imagen (*eikoni*) como figura sin pintura (*morphosis aneu graphēs*). Él tomó forma (*typousthai*) en otro tiempo sin simiente alguna y ahora sin pintura, para que, a través de estas dos conformaciones del Logos, se confirmase la fe en la encarnación del Verbo y fuese vencido el error de los ilusos. Tú ofreciste como primicia divina (*aparche*) para la batalla esta figura pintada (o querida) por Dios (*teographos typos*), a la que te confiaste» [vv. 139-154].

Cuando el ejército te aclamó durante la campaña, inclinando los estandartes y a la espera de tu *adlocutio*, la arenga antes de la batalla, «tomaste en las manos aquella imagen que infunde temor (*phrikton apeikonisma*) de la figura pintada por Dios (*theographou typon*) y dijiste brevemente (II, vv. 86 ss.): [...] Éste [no yo] es el Emperador y Señor universal y el General de nuestros ejércitos [...]. Nosotros, criaturas suyas (*plasmata*), tenemos que combatir contra los enemigos que adoran [ídolos, *ketismata*] hechos [por los hombres]» (vv. 105 ss.). Los enemigos son los paganos, *tes planes* (v. 240), y adoran al fuego como nosotros a la cruz que se alzó por nuestros pecados (vv. 252 ss.). Los emperadores, que por voluntad divina dirigen la guerra en calidad de *hypostrategoi* (v. 401), son imágenes del Padre, *patros eikonismata* (v. 433).

B. Jorge de Pisidia: La guerra contra los ávaros (626)  
(Pertusi, 1960, pp. 176 ss.)

El autor dedica este poema sobre la feliz liberación de la capital del cerco de los ávaros y los persas en el año 626, no al emperador, que se encuentra lejos en campaña, sino a la Madre de Dios, a la que considera verdadera vencedora, y al patriarca Sergio (610-638), que hacía claramente las veces de representante del emperador. A ambos se dirige en estilo directo.

«Si un pintor quisiera mostrar el resultado victorioso de la lucha, situaría en primer plano [como triunfadora] a aquella que dio a luz sin simiente (*ten tekousan asporos*) y pintaría su imagen (*eikona*). Pues ella sola venció a la Naturaleza, tanto en el alumbramiento como en la lucha. Entonces trajo la salvación sin simiente, ahora sin armas, y en ambas, en la batalla y en el parto, se manifestó como Virgen invencible (vv. 1-) [...]».

¡Salve a ti, a quien, Virgen y Madre, ninguna alma se le extravía y que todos los días da hijos a nuestro Dios, [...] generala siempre en guardia! Mostraste tu corazón propicio y hablaste sin hablar, y tu firmeza acabó con los enemigos. ¡Salve, Señora del ejército, que combates con lágrimas [como armas] [...]; cuantos más torrentes de lágrimas derramas, más torrentes de sangre provocas [en los enemigos] (vv. 130-144) [...].

A continuación, el poeta canta la alabanza del patriarca, que tuvo a la Virgen a su lado y por ella logró solventar felizmente las cosas, como estaba dicho, *prohistorei* (vv.

226 ss.). «Cuando el combate tomó el derrotero querido por Dios (*krisin theographon*), volviste a entrar en acción. Pues no en vano fuiste hecho portavoz del pueblo. Hiciste uso de la palabra, te apresuraste a las murallas de la ciudad y les opusiste con firmeza [a los ávaros] la imagen temible de la pintura no pintada (*to pbrikton eidos tes graphes tes agraphou*) (vv. 366-373) [...]. Podría decirse que con ello hubieras superado en astucia al Juez (*krites*, esto es, Dios) y, cuando lo mostraste a los enemigos, hubieras despertado en ellos el terror de su visión (*antiprosopon*). Puesto que, como sabías, un niño con nadie simpatiza más por naturaleza que con su madre, trataste de ganar el favor de la Madre del Juez mediante lamentos, ruegos, lágrimas, ayunos y ricos donativos [...]. Así la convenciste primero, antes de que convenciése al instante a su Hijo y anunciase el victorioso veredicto (*nikosan krisin*) casi aún antes que la sentencia (*dikes*)» (vv. 376-389).

Pero el combate se prolongó, «y los bárbaros cercaron los lugares de culto del [divino] Juez y del Jefe del Ejército [María], la Virgen invencible, como baluartes (vv. 403-406) [...]. Los bárbaros atacaron la casa de la Virgen, Señora de Ejército [en el barrio de Blaquernas] [...], pero allí la lucha visible se tornó invisible, y aquella que dio a luz sin simiente, tensó, yo lo creo, los arcos [...] una espada atravesó de nuevo su alma [...]» (vv. 448-460).

#### C. *Jorge de Pisidia*: Heraklias (610)

(Pertusi, 1960, pp. 240 ss.)

En su poema al emperador Heraclio, del año 630, el autor menciona, por otra parte, un icono de la Virgen con el que el emperador conquistó el trono en 610 y derrocó a su predecesor Focas, al pasar de África a Constantinopla. «No le venciste con una argucia, como en otro tiempo Perseo [a Medusa], sino que opusiste al corruptor de vírgenes la figura temible (*pbrikton eidos*) de la Virgen purísima (*achrantou Parthenou*). Pues tuviste su imagen como auxilio (*autes [...] ten boeithon eikona*) cuando mataste a la bestia salvaje [el tirano]» (II, vv. 12-16).

#### 4. La procesión romana con el icono de Letrán

La víspera de la Asunción de la Virgen, que se celebra el 15 de agosto, la procesión se dirigía para hacer estación a la iglesia donde se celebraba la misa, esto es, a Santa Maria Maggiore o *ad praesepe*. Como siempre, la comitiva papal venía del palacio pontificio de Letrán, pero en esta ocasión traía consigo el icono milagroso no pintado de Cristo que se guardaba en la capilla del Sancta Sanctorum, para representar la visita de Cristo, que recibía a su madre en el Cielo. La procesión acabó adquiriendo el carácter de acontecimiento para la autorrepresentación del orden social romano y quedó sujeta a un desarrollo histórico que se refleja en los siguientes textos (véase también Volbach, 1941, pp. 97-126, y Caraffa, 1976, pp. 127-151). Fue prohibida en el pontificado de Pío IV (1566-1572).

#### A. *Liber Pontificalis*: la *Vita* de Sergio I (687-701)

(LP I, 376)

«Sergio determinó que, en las fiestas de la Anunciación, la Asunción y el nacimiento de la Virgen, así como en la de San Simeón, que los griegos llaman *Hypapanti* [la Candelaria, el 2 de febrero], la procesión (*letania*) saliese de la iglesia de San Adrián [la antigua curia senatorial, en el Foro Romano] y el pueblo acudiese a su encuentro camino de Sancta Maria [Maggiore, en el Esquilino].

#### B. *Liber Pontificalis*: la *Vita* de Esteban II (752-757)

(LP I, 443)

El papa invita a todo el pueblo a una misa para pedir por la liberación de Roma de los sitiadores, los lombardos. «Uno de estos días condujo la procesión con la sacratísima imagen (*imagine*) del Señor, nuestro Salvador Jesucristo, que se llama *acheiropiite*, exhibiendo asimismo otros sagrados misterios, y [...], junto con el resto del clero, yendo él y el pueblo entero descalzos, llevó sobre los hombros la sagrada imagen a la iglesia de la Santa Madre de Dios, que llaman del pesebre (*ad praesepe*). Todos se echaron cenizas sobre sus cabezas e imploraron con fortísimos lamentos el socorro del misericordiosísimo Señor. Y así estableció de nuevo el pacto de la cruz de nuestro Señor, que todos deben adorar, a saber, aquel que había roto el malvado rey de los lombardos.»

#### C. *Liber Pontificalis*: la *Vita* de León IV (847-855)

(LP II, 110)

Roma era presa de la peste, y la gente se imaginaba que la causaba un dragón que vivía en el Esquilino, en una guarida subterránea junto a S. Lucía in Orfeo. Para luchar contra el mal, de nuevo se recurrió al icono durante su procesión anual hasta S. Maria Maggiore, convirtiéndola en una rogativa de todo el pueblo. «En el excelso y célebre día en que se celebra la asunción de María a los cielos [...], el papa, como es costumbre (*sicut mos est*), con himnos y cánticos sagrados, hizo el camino a pie hasta la iglesia de San Adrián, precediendo con su clero al *ycona*. Al abandonar (San Adrián) con el concurso del pueblo entero, se apresuró con cánticos de alabanza (*laudes*) a Dios a la (iglesia de la) Madre de Dios, que se llama del pesebre.» De camino mandó parar y entró en la guarida para solicitar el socorro de Dios contra el monstruo, con éxito. «Luego se dirigió [...] a la mencionada basílica (S. Maria Maggiore) para celebrar la misa.»

En el siglo XII –G. Wolf llamó mi atención al respecto–, un canónigo de Letrán amplía la noticia y comenta que el papa hizo tres veces la señal de la cruz con el icono delante de la guarida del dragón (véase texto 4 F).

#### D. *Ordo Romanus durante el mandato del emperador Otón III (983-1002) y el himno «Sancta Maria, quid est»*

Andrieu, *Les Ordines Romani du haut Moyen Age*, Lovaina, 1961, V, 358-362: Ordo L, cap. XLIX)

«Con motivo de la celebración de la asunción de María se leen por la noche el Cantar de los Cantares y los solemnes sermones (*omilie*) de este día. La víspera, en la capilla de San Lorenzo (*Sancta Sanctorum*) en Letrán, se preparan unas andas (*portato-*

*rium*) donde se coloca la ilustre tabla con la imagen (*tabula imagine insignita*) de Nuestro Señor. Y, con el concurso del pueblo, en mitad de la noche y pasando por casas alumbradas para la fiesta, se lleva en procesión a la iglesia pequeña (*minorem*) de Santa María. Allí el icono (*ycona*) se deposita un momento en lo alto de sus gradas, y el coro entero de hombres y mujeres cae de rodillas ante él y, todos juntos y entre lágrimas, rezan cien *kyrie eleison* [...]. Luego, por San Adrián (en el Foro Romano), se sigue el camino directamente a la iglesia mayor (*maiolem*) de Santa María, se celebra allí la misa y finalmente se retorna al palacio (de Letrán) [...].»

El texto trae a continuación el himno a la Virgen que se cantaba «por la noche, cuando la tabla se llevaba en procesión». Recoge la tradición romana y la esperanza en el auxilio celestial que el pueblo buscaba aquella noche. Y como se quiere ganar a éste para Otón III, se incluye al emperador en la oración. En un diálogo con la antigua Roma, el Príncipe de los Apóstoles la conforta confirmando su salvación. «Santa María, ¿qué pasa hoy? Cuando alcances las regiones celestes, sé clemente con los tuyos [...]. Ya no está lejos el creador (dice Roma). Mira, ahí está el rostro (*vultus*) que busca el oráculo de la Madre para el primogénito entre los hombres (los romanos) [...]. He ahí el rostro del Señor, a quien el orbe entero se somete como juez [...]. Sostiene (*sistitur*) el signo visible (*signum spectabile*) del Señor en su pedestal (*solium*) a modo de trono, como la Theotokos en el suyo [...]. Le ofrecen tomillo, incienso y mirra [...]. La *schola cantorum* griega entona entonces su himno y acompaña al pueblo romano con diversas melodías [...]. Virgen María, contempla compasiva a tus hijos y escucha a tus siervos [...]. La ciudad entera derrama ante Ti lágrimas petitorias [...]. Santa Madre de Dios, dirige tu mirada al pueblo de Roma y sé clemente con Otón.»

#### E. *Liber Censuum* (siglo XII)

(Disposición litúrgica escrita hacia 1143 por el canónigo Benedicto e incluida en el *Liber Censuum*, véase P. Fabre y L. Duchesne, *Liber Censuum*, París, 1910, OO, 158 s.) Los cardenales y los diáconos salen de San Lorenzo, esto es, el Sancta Sanctorum, con la imagen de Cristo «y la llevarán por el Campus Lateranus hacia San Gregorio (¿en el Celio?). Llevarán consigo la cruz procesional, el prefecto de la ciudad estará acompañado por doce hombres (los representantes de los distritos de la ciudad), y también los porteros (*ostiarii* de Letrán) portarán doce hachones [...]. Mientras la imagen atraviesa el Campus, los camareros (*cubicularii*) estarán en lo alto (*culmine*) de San Gregorio con dos hachones encendidos, que apagarán cuando la imagen haya pasado. Cuando ésta haya llegado a Santa María Nova (actualmente Santa Francesca Romana, en el Foro Romano), se depositará delante de la iglesia y se lavarán sus pies. Por el camino seguido, la imagen pasará por el arco de la Latrona (*Latronis*: pasaje que cruza la basílica de Majencio), porque antaño aquí tuvo lugar una gran tribulación provocada por el Diablo. Luego se pasará por la casa de Orfeo (véase texto 4A) por causa del basilisco, que antiguamente vivía allí en una cueva [...]. Por este motivo, el papa Sergio (véase texto 4A) instituyó la procesión en esta solemne festividad, para que, gracias a las muchas oraciones (*laudes*) de tantas personas y a la intercesión ante Dios de la sacratísima Virgen María, el pueblo romano se viese libre de persecuciones y penas. Luego se subirá hasta la (iglesia de) Santa María. El papa, que estará allí preparado

(*preparatus*), celebrará la misa. Luego bendecirá al pueblo que ha pasado la noche en vela, y todos regresarán a sus casas.»

#### F. *Nicolás Maniacutio: Tratado sobre la imagen del Salvador* (siglo XII)

(Tratado sobre la imagen de Letrán, copiado a finales del siglo XII para un libro litúrgico de Sta. Maria Maggiore [Roma, Biblioteca Vaticana, Fondo SMM 2, fols. 237-244]: «De s. imagine Ss. Salvatoris in palatio Lateranensi», publ. en Roma, 1709. Cfr. V. Peri, en *Aevum* XLI [1967], pp. 67 ss.)

La imagen la había hecho san Lucas, «que, en tanto que griego, era un buen pintor», para que, después de su ascensión, a los discípulos les quedase al menos Cristo en imagen. El Cielo había intervenido, completando la imagen «no por mano de hombres». Llegó a Roma en el año 70 formando parte del botín traído por Tito y fue «colocada en el altar de la sacrosanta capilla de San Lorenzo, donde sólo el papa puede decir misa». Así cumplió Cristo su promesa de permanecer siempre con los suyos allí donde residiese su representante en la tierra, «con la presencia de su persona en imagen». En algunas visiones se ve cómo María, en la octava de la fiesta de su ascensión, viene con toda la corte celestial a la capilla para visitar a su hijo; cap. 9, p. 19. «¿Por qué en la festividad de la Asunción de la Virgen va la procesión a Sta. Maria Maior? Ya que en otras festividades marianas se sacan en procesión otras muchas imágenes (*multae aliae imagines in aliis beatae Mariae solemnibus procederent*), esta fiesta debía, como dicen algunos, tener un mayor grado de solemnidad y conservar sólo ésta (imagen de Cristo) [...].» Otros entienden el sentido de la procesión «en recuerdo de la ascensión de la Virgen, cuando el Salvador se apareció en la tierra y la sentó a su lado en el trono (cap. 11, pp. 22 s.) [...] y otros aluden a la liberación de Roma del dragón durante el pontificado de León IV (p. 25)».

G. Disposición procesional del año 1462 según un documento del archivo de la Compagnia de Raccomandati del Ss. Salvatore (Marangoni, 1747, 120-124; Caraffa, 1976, 135-143)

El pueblo se reúne en la iglesia del Senado en el Capitolio, Sta. Maria in Aracoeli, convocado por sus campanas, y reza ante la «imagen de la Virgen (descubierta para la ocasión) que guarda esta iglesia». Luego se dirige por Sta. Maria Nova al hospital de S. Giacomo junto al Coliseo, donde se encuentra con el clero pontificio y se procede al reparto de papeles de los miembros de la hermandad en la procesión. Juntas, las partes toma la Vía Sacra camino del Sancta Sanctorum de Letrán, donde, en un estrado (*talamo*), les espera la imagen, adornada con una nueva tela de oro (*pallio d'oro*). A continuación «bajan la imagen por la escalera de mármol hasta la plaza de Letrán», mientras el pueblo, la hermandad y el clero ocupan sus puestos en la procesión. Luego se la lleva bajo un baldaquino hasta el mencionado hospital, donde los sacerdotes le lavan los pies y posteriormente se asperja al pueblo con el agua usada. Los cónsules de los gremios (*arti*) rinden honores a la imagen con exvotos de cera, que están sobre pedestales de madera con los escudos gremiales y son llevados ante la imagen por doce portadores rigurosamente dispuestos en fila. Continuando el itinerario, el siguiente lavatorio tiene lugar en S. Clemente, donde el pueblo «se agolpa ante la imagen para verla y ado-



arla». La hermandad de los *Raccomandati di Maria* confiere al cortejo una impronta solemne con hachones e instrumentos musicales «según el antiguo ritual de los triunfos imperiales, en los que también tomaban parte imágenes de los dioses y figuras del emperador». Ahora se celebra el triunfo «en honor de nuestro Salvador, del bienaventurada Virgen y de los santos Príncipes de los Apóstoles de Roma, y debajo de sus imágenes también se llevan los escudos del papa, la Iglesia, el Senado y la Iglesia romana». Siguen otros lavatorios en las gradas de Sta. Maria Nova, en el altar de S. Adrián en el Foro, donde el Senado le rinde honores, en el atrio de Ss. Cosma e Damiano, donde las mujeres tienen acceso a la imagen, y en Sta. Prassede. Al final, en medio del júbilo del pueblo, la imagen se deposita en el altar de Sta. Maria Maggiore, donde queda custodiada por la *Compagnia* y las autoridades de Roma. La mañana del 15 de agosto, a la hora de tercia, se celebra la misa. Luego se vuelve a levantar la imagen y, después de haberse despedido (?) (*salutatasi*) de la Virgen, es llevada de regreso. Delante de ella, para protegerla del pueblo que se quiere acercar, van siempre diez hombres armados de Rione de Monti, a los que se da el nombre de *stizzi*. Una vez acabadas las celebraciones, la imagen ocupa su lugar en la capilla papal, donde permanece encerrada hasta Navidad, cuando se abre por primera vez con motivo del nuevo año eclesiástico.

Sobre los frescos de S. Giacomo del Colosseo que representan la veneración de la imagen, véase S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, 1964, 34, il. 70.

H. La inscripción del palacio de los Conservadores y el decreto sobre el orden de los gremios en la procesión (Marangoni, 1747, 125 s.)

La inscripción tal vez deba datarse a principios del siglo XVI, si bien reproduce el texto de un decreto más antiguo que las autoridades de la ciudad perpetuaron en su sede en forma epigráfica. La causa fue un conflicto entre los distintos oficios sobre el orden que debía observarse en la procesión, ya que ésta se había convertido en un espejo de la jerarquía social. Nada se dice respecto al clero, ni sobre la hermandad, pues sólo las cuestiones relacionadas con el pueblo eran de la incumbencia de las autoridades municipales. En el ínterin, la apelación a antiguas tradiciones romanas (como en el texto 4G) se había convertido claramente en una demanda de estas autoridades, en general carentes de poder, que se apoyaban en antiguos derechos y ritos aún más antiguos.

El triunfo de los emperadores paganos (*triumphalis gentium pompa*) se había recuperado el día de la ascensión de la Virgen bajo una forma conforme al culto cristiano, cuando la admirable imagen (*mirabile simulacrum*) de Nuestro Señor se llevaba en procesión a Sta. Maria Maggiore en honor del Senado, las autoridades municipales y todo el orden ecuestre, así como con el exacto cumplimiento por parte del pueblo. «Para que no surgiera ninguna disputa más entre las asociaciones profesionales del pueblo (*plebeia collegia*), con este estatuto se decreta el orden en que todos deben acompañar con sus hachones (*thalami*, véase texto 4G) y antorchas la sagrada imagen cuando inicia su camino, pues quienes están más cerca de la imagen, tienen un mayor rango.» A continuación se mencionan más de 25 oficios y la advertencia de una multa para quien contraviniese este decreto.

### I. La procesión en Tivoli

(Véase Volbach, 1941, *passim*; Marangoni, 1747, 143 s.; V. Pacifici, *L'inchinata. Il significato della cerimonia*, Tivoli, 1937)

En muchos lugares del Lacio se repetía la procesión con imágenes de Cristo que en principio eran una copia del original romano y se podían cerrar mediante tablas laterales. Sobre los ejemplares conservados de los siglos XII y XIII en Tivoli, Casape, Velletri, Capranica, Sutri, Tarquinia, Trevignano y Viterbo, véase E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Painting*, Florencia, II, 1, 1955, pp. 5 ss.; Haber, 1962, p. 36 s.; G. Matthiae, *Pittura Romana del medioevo*, Roma, 1966, II, pp. 58 s. En Tivoli, en el siglo XVIII, la procesión con el icono de Cristo aún iba de la catedral a Sta. Maria Maggiore, donde, delante de la iglesia, saludaba al icono titular de la Virgen *Advocata* con una inclinación o *inchinata*. Sobre la imagen de Cristo del siglo XII, véase Garrison, il. 4; Matthiae, 60, lám. B. Sobre la imagen de la Virgen del siglo XIII, que se conserva en una réplica de hacia 1800, véase I. Toesca en *Mostra dei restauri*, 1969, Roma, Palazzo Venezia, 1970, pp. 9 s., láms. 1-3. Incluye una inscripción con el saludo del ángel en la Anunciación.

### 5. Iconos en canceles e iconostasios tempranos

*Milagros de san Artemio (Constantinopla, antes de 668)*

Papadopoulos-Kerameus, *Varia graeca sacra*, San Petersburgo, 1909, pp. 51 s.)

«Una mujer de nombre Ana puso, como era su costumbre, una vela ante la imagen del santo profeta [...] Juan (el Bautista), que se encuentra en el tímpano de la portada, según se entra desde el atrio, allí donde están las gradas (en la iglesia de San Juan Bautista y San Arsenio en Oxeia). En este lugar [...] había también una imagen del martirio de san [...] Artemio. Encargó que hiciese lo mismo a su criada Eufemia, que, sin embargo, cayó enferma y parecía muerta. Vio a dos ángeles que venían a recogerla (su alma), pero Artemio se lo impidió. Luego la llevó (a la criada) a su tumba ( *Soros*) en la iglesia y allí se curó. Preguntada por el aspecto de los ángeles, ella señaló a los que estaban representados en la imagen que hay en la iglesia en cuyo centro está el Señor. Preguntada por el aspecto de Artemio, ella respondió: parecido a la imagen que hay a la izquierda de la iglesia, en el *templon* (iconostasio) del presbiterio, en cuyo centro está el frontispicio en que se encuentra pintado el Señor, y a la derecha (es decir, frente a Artemio), la imagen del precursor (san Juan Bautista por la otra advocación de la iglesia).»

### 6. Defensa de las imágenes por el patriarca de Constantinopla

*Discurso del bienaventurado Germanos, patriarca de Constantinopla, sobre los sagrados iconos, dignos de toda veneración* (c. 730)

(D. Stein, *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits*, Múnich, 1980, pp. 274 ss.)

«Guardando las buenas tradiciones (heredadas) de los muy alabados apóstoles y de los seis venerables sínodos, hacemos la *proskinesis* a la Trinidad, idéntica en el ser, Pa-

dre, Hijo y Espíritu Santo, un solo Dios, Poder y Potencia, en la que estamos bautizados y en la que creemos. Y asimismo confesamos la *oikonomia* hecha carne del Uno de la Santísima Trinidad, Nuestro Señor Jesucristo, verdadero Dios [...].

Sobre los iconos de los santos decimos: cuando, para anticiparlo, contemplamos la figura del Dios verdadero encarnado por la voluntad de nuestro Salvador, nos sentimos atónitos, pues nos acordamos con temor de su presencia hecho carne en la tierra, lo cual sucedió por su gran compasión. Pero cuando, más allá de toda idea, representamos la figura de aquella que lo engendró, nuestra Señora inmaculada y siempre virgen, la Theotokos, pensamos en ella como la sacrosanta morada de Dios, la única sobre la tierra que se mantuvo pura en su integridad, por lo que se hizo digna de ser la Madre de Dios, aventajando en los cielos a todas las naturalezas espirituales. Mas cuando representamos las figuras de quienes con sus buenas obras y hechos piadosos se han mostrado como siervos de Dios, pensamos en su invicta resistencia ante el Enemigo invisible. Pues aunque obraban dentro de un cuerpo mortal, vencieron al Enemigo y fueron el oprobio del Demonio, acabando con las pasiones de la carne y ahogando su embuste (esto es, del Demonio) con su sangre desapasionada, que (ellos derramaron) en la lucha por la verdad, despreocupándose de sí mismos. Pues cuando nosotros contemplamos el icono de un santo —y esto vale para todos los iconos de los santos—, no estamos venerando la tabla o los colores, sino que honramos la figura visible y piadosa.

### 7. La primera teología de la imagen

Juan Damasceno (muerto ca. 750): Tres discursos sobre los iconoclastas y Exposición de la fe cristiana

El gran teólogo procedía de una distinguida familia de cristianos árabes e ingresó hacia el año 700 en el monasterio de San Sabas, en las cercanías de Jerusalén. Allí redactó en torno al 730 los «tres discursos contra aquellos que denostaban las imágenes». El primero está dedicado al patriarca de Jerusalén, y el segundo lo escribió con el fin de hacer más comprensible la materia del primero. Los ataques contra el emperador ponen de manifiesto que la polémica sólo era posible fuera de las fronteras del Imperio. Los argumentos se sustentan con numerosas citas de los Padres de la Iglesia, para poner en juego del peso de la tradición. En el capítulo 89, que contiene la «Exposición de la fe ortodoxa», se resume brevemente la doctrina sobre las imágenes. En Occidente, los escritos de Juan Damasceno no se divulgaron hasta las traducciones del siglo XVI.

(Los tres escritos sobre las imágenes están actualmente disponibles en la edición de P. Bonifatius Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, Berlín, 1975, III. También hay una traducción inglesa de David Anderson, en *St. John of Damascus. On the Divine Images*, Crestwood, NY, St. Vladimir's Seminary Press, 1980. El texto de la «Exposición de la fe ortodoxa» se cita aquí a partir de la traducción alemana de D. Stiefenhofer, en *Bibliothek der Kirchenväter*, Munich, 1923. Para un resumen de la doctrina sobre las imágenes, véase Kotter, 1975, pp. 8ss., al que seguimos aquí. En cuanto a bibliografía, cfr. capítulo 8, nota 28.)

Juan define la imagen en términos del parecido que lo vincula con el original en cuanto a la forma, y de la diferencia que lo separa de éste en cuanto a la substancia. Diferencia cinco tipos de imágenes, en primer lugar la imagen natural, esto es, el Hijo como imagen natural del Padre, que tiene que existir en la naturaleza para que se pueda copiar. Así, Cristo es la imagen del Dios invisible. En la imagen natural, imagen y original coinciden en esencia y naturaleza, pero no en la persona o hipóstasis. El hombre es una imagen de Dios en cuanto a entendimiento, palabra y espíritu (III, 16-23 de los discursos sobre las imágenes). Se puede representar aquello que es visible en tanto que cuerpo, figura, contorno y color, así Cristo como hombre, pero también los ángeles que se han mostrado a los hombres. Sin embargo, Dios no se mostró en esencia, sino sólo en la forma en la que debía encarnarse como hombre (*ibid.*, 24-26).

La veneración es para Juan un signo de sumisión. En forma de adoración o *latreia*, sólo le corresponde a Dios; en forma de homenaje o *proskynesis*, también a los santos y a las imágenes merecedoras de tal honor porque remiten a Dios (III, 27-41). Lo representado está presente en la imagen cuando se le da su nombre. Como el propio santo, así la imagen participa de la gracia divina y, por eso, también ella puede obrar milagros (II, 14; I, 36; III, 55, 90s.). Es digna de la misma honra que la cruz y las reliquias. No obstante, su obrar reside no en su materia, sino en la fe de quien la contempla (I, 22; III, 41). La honra de la imagen es válida para el prototipo que representa (I, 16, 21; III, 41), puesto que también son *muchas* las imágenes que circulan de *una* persona.

#### A. Juan Damasceno: Exposición de la fe cristiana

«El original es aquello a lo que algo reproduce, de lo que se hace una copia en imagen. ¿Por qué el pueblo mosaico adoraba la tienda? Porque era una copia y un tipo de las cosas celestiales [...] ¿Acaso el Templo no se realizó mediante artes humanas? Las escrituras acusan a quienes adoran ídolos y a quienes hacen sacrificios a los demonios. Pero los judíos hacían sacrificios a Dios, y los ídolos de los paganos fueron [...] prohibidos, porque eran imágenes de demonios (cap. 89, 227ss.).

¿Quién puede hacerse una copia en imagen del Dios invisible, incorpóreo, ilimitado y carente de forma ? [...] De ahí que en el Antiguo Testamento sea extraño el uso de las imágenes. Pero Dios [...], por nuestra salvación, se hizo verdadero hombre [...] y vivió en la tierra [lo cual se ha conservado en la Escritura y en las imágenes para que lo recordemos nosotros, que, nacidos con posterioridad, creemos sin verlo]. Así lo recordamos [...], al contemplar la imagen de la Crucifixión, de la Pasión redentora, y nos postramos y la adoramos, pero no la materia [de la imagen], sino al que en ella se representa [...] ¿Acaso no hay una [gran] diferencia entre la cruz que tiene la imagen del Señor y aquella que no la tiene? Así ocurre también con la Madre de Dios. La veneración que se le tributa, se aplica a Aquel que fue fruto de su vientre [...] Pero ésta es una tradición no escrita, como la oración mirando a oriente y la veneración de la cruz.

También se cuenta una historia. Cuando Abgar, rey de Edessa, mandó a un pintor para que hiciese un retrato del Señor, y el pintor no pudo hacerlo, debido al resplandor de su rostro, el propio Señor cubrió su rostro divino, dispensador de vida, con su vestidura, y su imagen quedó impresa en el paño, y [...] fue enviada a Abgar.»

### B. Juan Damasceno: Tres discursos sobre los iconoclastas

El tercer discurso en defensa de las imágenes termina con la explicación de la «diferencia existente entre ídolos e iconos», así como con lo que es un icono y para qué sirve (III, 42). Es necesario legitimarlo frente a los judíos, que antes de la encarnación de Cristo carecían de justificación para hacer imágenes humanas del Dios invisible, y también frente a los antiguos griegos (*hellenes*), que representaron a los dioses (*theopoiontes*, I, 24). «Los griegos realizaron imágenes (*eikones*) de los demonios y las adoraron como dioses, pero nosotros [hacemos imágenes] del verdadero Dios encarnado y de los servidores y amigos de Dios, ahuyentando así a las huestes de los demonios» (*ibidem*). Sobre todo, se trata continuamente de limpiar el rostro inmaculado de la Iglesia de la horrenda sospecha de la idolatría. Pues «el más mínimo desvío de la perfección» resulta ya insoportable (I, 2). Todo depende, pues, de interpretar correctamente la verdadera tradición en los escritos de los Padres, ya que también cabe su interpretación errónea. La defensa de las imágenes tiene como objetivo defender la tradición. Cuando los iconoclastas acusan a la Iglesia de la época de apartarse de la tradición, están en verdad equivocados, ya que yerran en el entendimiento de la tradición. Aquí radica el punto crucial de la filosofía de las imágenes: se trata de una disputa en torno a la interpretación de las fuentes.

Entre los numerosos escritos, sólo se pueden encontrar unos pocos, y tardíos, que testimonien una veneración efectiva de las imágenes. Entre ellos se encuentran las «Actas de Máximo el Confesor», del siglo VII (II, 65, Kotter, 164). «Entonces se levantaron todos con lágrimas de alegría, hicieron penitencia y oraron. Y cada uno de ellos besó los Santos Evangelios y la venerable cruz y los iconos de Nuestro Señor y Salvador Jesucristo y el de Nuestra Señora, la santísima Virgen, que lo llevó en su seno, y, para confirmar lo dicho, se dieron la mano.»

### 8. Las resoluciones del II Concilio de Nicea (787)

*Texto de la definición dogmática contenido en las actas*  
(Mansi, 1901, 13, 316; trad. alemana: Thon, 1979, 207ss.)

«Este santo y universal sínodo, que, por la gracia de Dios y conforme al decreto de nuestro piadoso emperador en el amor de Cristo Constantino y su madre Irene, se ha reunido por segunda vez en la ilustre ciudad metropolitana de Nicea, que está en Bitinia, en la iglesia de Dios en su Santa Sabiduría, siguiendo la tradición de la Iglesia católica, ha definido lo siguiente: él, que nos ha regalado la luz de su conocimiento y ha disipado la intensa oscuridad de las execrables sombras, también nos ha liberado [...]

Por tanto, la gente, al menospreciar el legado de Cristo e, instigada por Satán, el gran engañador y nuestro enemigo, apartarse del recto entendimiento, oponiéndose incluso a la Iglesia católica, ha pecado contra la verdad.

En modo alguno sin culpa, han seguido a hombres que se han inventado muchas cosas, y así han acusado a nuestra Santa Iglesia, que Dios ha elegido para Sí. «No han hecho diferencia alguna entre lo sagrado y lo profano», e, igual que las estatuas de Satán, ultrajan las imágenes de Dios y de sus santos llamándolas «ídolos». Y Nuestro Señor Jesucristo,

to, que ya no soporta más que su descendencia se vea corrompida por la falsa doctrina de estos hombres, a nosotros, que estamos adornados con la dignidad sacerdotal, nos ha convalidado, complaciente, de todas partes; también nos llamó el celo divino y el mandato de nuestros piadosísimos emperadores Constantino e Irene, de manera que la excelsa tradición de la Iglesia católica gane aún más en autoridad gracias a la común conformidad.

Así pues, mientras aspiramos y navegamos con toda diligencia en pos de la meta de la verdad, que se nos ha impuesto, ni añadimos ni suprimimos nada [de la fe de la Iglesia], sino que conservamos en su integridad todas las enseñanzas de la Iglesia católica, y como fieles herederos de los seis concilios ecuménicos, confirmamos sus preceptos. Y como los santos sínodos que en otro tiempo se reunieron en la refulgente Nicea y luego en la ciudad imperial, decimos:

Creemos en un solo Dios, Padre todopoderoso, creador de todas las cosas... [sigue la profesión de fe].

¡Anatemizamos y excomulgamos a Arrio y a sus secuaces, y a todos los que simpatizan con sus sacrílegas opiniones!

¡Asimismo anatemizamos a Macedonio y a sus compinches, que acertadamente han recibido el nombre de *penumatomachoi*, es decir, los que combaten al Espíritu!

También confesamos a Nuestra Señora, Santa María, como única y verdadera Madre de Dios, en cuanto que dio realmente a luz a una de las tres Personas de la Santísima Trinidad, Jesucristo, Nuestro Dios, tal como declaró el Sínodo de Éfeso, expulsando de la Iglesia al impío Nestorio y a sus compañeros, puesto que admitían el dualismo de las Personas.

Igualmente confesamos a Aquel que reconocemos como verdadero Dios y verdadero hombre, que se encarnó de la inmaculada Virgen María, como manifestó el Sínodo de Calcedonia: por el contrario, expulsó a Eutiques y a Dioscoro, que blasfemaban contra su divinidad, y junto con éstos, a Pedro y a Severo y a un grupo vinculado a ellos, aunque no unánime en la blasfemia.

Además anatemizamos las fantasías de Orígenes, Evagrió y Dídimo, como nos enseñó el sínodo reunido en Constantinopla, el quinto en número: más aún, predicamos las dos voluntades y actos en Cristo, conforme a la autonomía de las dos naturalezas, tal como lo definió el sexto Sínodo de Constantinopla, y con él abjuramos de Sergio y de Honorio, de Ciro y de Pirro, así como de Macario, que sin reverencia alguna han combatido la piedad, y anatemizamos a todos los que simpatizan con ellos.

En cambio confesamos que queremos conservar las tradiciones de la Iglesia, que estén fijadas y validadas por escrito o en virtud de la tradición; por eso es aceptable la representación en imágenes de la promesa evangélica, a saber, en el sentido de una más fácil comprensibilidad de la verdadera, no inventada, encarnación de Dios, percibiendo su utilidad en función del parecido que nos ofrece.

Stendo así, nos adherimos a la doctrina de nuestros santos padres y observamos fielmente la tradición de la Iglesia católica, en la que habita el Espíritu Santo:

Definimos, por tanto, con toda prudencia y solicitud, que las santas y venerables imágenes, que, del mismo modo y manera que la también venerable y salvífica cruz, han sido hechas en forma conveniente con colores o mosaico u otro material apropiado, sean consagradas y colocadas y veneradas en los santos templos. Del mismo modo

se procederá en el caso de vestiduras sagradas y piezas del ajuar litúrgico, de muros y tablas, en casas privadas y en caminos públicos: en primer lugar, debe ponerse la imagen de Nuestro Señor Dios y Salvador Jesucristo, luego la de Nuestra Señora sin mancha, la Virgen Madre de Dios, a continuación la de los venerables ángeles y, por último, la de todos los hombres santos.

Mediante la contemplación de las imágenes, todos los que se suman en ella deben recordar, revivir los prototipos, y aspirar a ellos, mostrándoles reverencia y veneración plena, pero no la verdadera adoración, que, según nuestra fe, sólo corresponde a la naturaleza divina. Más bien nos acercamos a las imágenes conforme a aquella veneración que se distingue por la ofrenda de incienso y velas, y que igualmente corresponde a la venerable cruz, dadora de vida, así como a los Santos Evangelios y a las sagradas reliquias, convertida en piadosa costumbre para los Padres de la Iglesia: la honra debida a la imagen recae en el prototipo, en el original; por tanto, quien venera una imagen, venera lo en ella contenida. Así guarda el precepto de nuestros santos padres, y también la tradición de la Iglesia católica [...].

Pero quienes hayan osado pensar o enseñar otra cosa, o deshonorar las tradiciones de la Iglesia según el modo de los nefandos herejes, o introducir nuevas y locas fantasías, o destruir cualquiera de los objetos sagrados que hay en la iglesia, ya sean Evangelios, códices iluminados, la figura de la cruz, iconos o las reliquias de los mártires, de las que sabían que eran auténticas y verdaderas, o, con arrogancia e indignidad, hayan maquinado contra todas estas cosas algo que es contrario a la ley de la Iglesia, o hayan utilizado valiosas piezas consagradas a Dios y reservadas para la santa misa, o también cosas pertenecientes a los monasterios, como si fueran objetos profanos corrientes, si se trata de obispos o clérigos, deben ser suspendidos, mas si son monjes o seculares, serán excluidos de la comunidad [...].

El santo sínodo proclama lo siguiente:

Creemos todo esto, sabemos todo esto, aceptamos todo esto y lo suscribimos: [...]

Al creer en el Dios único, glorificado en la Trinidad, reconocemos en los iconos imágenes dignas de veneración. Quienes sigan esto, escapan al anatema, mas quienes no lo hagan, serán apartados de la Iglesia. Perseverando en el orden de la vieja Iglesia, guardamos los preceptos de los padres: excomulgamos a todos los que piensen otra cosa y abandonen la Iglesia; admitimos la veneración de las imágenes; al hacer esto, proclamamos el anatema:

A todo el que aplique las palabras de la Sagrada Escritura sobre los ídolos a los venerables iconos, ¡anatema!

A quien tache a los venerables iconos de ídolos, ¡anatema!

A quien diga que los cristianos adoran las imágenes como si fueran ídolos, ¡anatema!

A todos los que, con conocimiento, tengan tratos con quienes hablan contra los venerables iconos, ¡anatema!

A quien diga otra cosa distinta de que Cristo, nuestro Dios, nos ha liberado de la idolatría, ¡anatema!

A quienes osen afirmar que la Iglesia católica ha aceptado de alguna manera la idolatría, ¡anatema!

Pero al emperador, ¡larga vida!

A Constantino y a su madre Irene, ¡larga vida!

Al emperador portador de la victoria, ¡larga vida!

Al nuevo Constantino y a la nueva Elena, ¡memoria eterna!

### 9. Réplica del papa al emperador bizantino

*La llamada carta de Gregorio II al emperador León III*

(Mansi, 1901, XII, 959 ss.; J. Gouillard, «Aux origines de l'icône: Le témoignage de Grégoire II?», *Travaux et Mémoires* 3 [1968], 253 ss.)

Utilizada en una redacción temprana durante el segundo Concilio de Nicea en el año 787. Para mostrar su autenticidad, el texto hace referencia a Germano, homólogo de Gregorio, y también menciona al papa Martín, que en el siglo VII fue víctima de un conflicto con el emperador. Según Gouillard, la carta fue reescrita hacia el año 800.

El texto justifica la veneración de las imágenes numerosos argumentos. Entre ellos, también tiene su papel el *Mandylion*, el paño con su imagen que Cristo había enviado a Abgar a petición de éste. «Envía [legados] a esta imagen no hecha por manos humanas (*non manufactam imaginem*) y sabrás: ante ella se congregan las multitudes de Oriente y rezan. Y hay otras muchas imágenes de este tipo, que mantienen a las muchedumbres de peregrinos en el piadoso amor a Cristo cuando concurren ante semejante espectáculo (*espectáculo*), y que tú puedes ver y venerar a diario.

¿Por qué a Dios Padre [...] no lo tenemos presente y lo pintamos? Porque no sabemos quién es, y no podemos ver ni pintar la naturaleza de Dios. Si le hubiéramos visto o le conociéramos, como a su Hijo, también le habríamos tenido presente y le hubiésemos podido pintar, y tú podrías calificar de ídolo a su imagen. Lo sabía el amor de Cristo [hacia nosotros]: cuando entramos en la iglesia de san Pedro, príncipe de los apóstoles, y contemplamos la santa imagen pintada (*pictam imaginem*), nos vemos invadidos por un sentimiento devoto (*compunctioe percillimur*) [...]. Cristo devolvió la vista a los ciegos. Mas tú has cegado a quienes veían bien [...] (964).

Tú dices que adoramos piedras, muros y tablas (... *tabellas adorare*). No es así [...] [Las imágenes están] para reforzar nuestro recuerdo [...] y [...] dirigir nuestro espíritu hacia lo alto. Esto hacen aquellos cuyos nombres e intercesiones (*appellationes*) e imágenes tenemos. Y no los veneramos, como tú afirmas, en tanto que dioses: no tenemos fe alguna en dioses.

Cuando vemos una imagen del Señor, decimos: "Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ven en nuestro auxilio y sálvanos". Si se trata de una imagen de su Santa Madre, decimos: "Santa Madre del Señor, intercede (*intercede*) ante tu Hijo, nuestro verdadero Dios, para que salve nuestras almas". Y, por último, ante la imagen de un mártir: "San Esteban, tú que derramaste tu sangre por Cristo y como protomártir (*protomartyr*) tienes permiso para hablar (*confidentiam loquendi*), ruega por nosotros (*intercede pro nobis*) (965).

Cuando entramos en una iglesia y contemplamos las pinturas de los milagros de Nuestro Señor Jesucristo y también las de su Santa Madre, que trae en su seno a Nuestro Dios y Señor, al que dio su pecho, mientras las ángeles la rodean y cantan el himno tres veces santo (*ter sanctum bymnum: ¿Trishagion?*), nos vamos no sin emoción (967).

[Finalmente se ocupa de la reacción de] los reyes de Occidente [ante la destrucción de imágenes en Bizancio, a lo que apenas pueden dar crédito]. Pero tuvieron la certeza de ello cuando escucharon que habías enviado a Jovino a la [iglesia de la Virgen de la] Chalkopatria con el encargo de derribar y hacer pedazos la [imagen] a la que llaman Antiphonites [el que responde], ante la que tienen lugar muchos milagros.» A continuación viene el relato de la resistencia de las mujeres piadosas y del inicio de la persecución de los iconodulos (969).

#### 10. Poema sobre las imágenes del abad Teodoro de Studion (759-826)

Núm. 30 (Speck, 1968, 175)

«La imagen que ves es de Cristo; llámala también Cristo, mas sólo igual en el nombre, pues hay igualdad en lo tocante a la denominación, pero no en la naturaleza. No obstante, ambos son objeto de una veneración indivisa. Así pues, quien venera aquella, honra a Cristo; y quien no la venera, es por completo su enemigo, ya que, lleno de odio hacia él, no quiere que se venera la representación de su aspecto encarnado.»

Núm. 31 (Speck, 1968, 177)

«Si aceptamos que comemos el cuerpo de Cristo y bebemos su sangre vivificante, ¿por qué entonces no podemos representarle pintado a Él, cuyo cuerpo es, sin embargo, representable? Hasta donde es sin mezcla, no hay posibilidad de representarle, puesto que es Dios, fuera de todo lugar; mas en tanto que se ha manifestado en un ser análogo al nuestro, es hombre y, por esta fórmula, representable, pues conforme al ser tiene los dos sin mezcla [...] Quien de este modo venera la Palabra, demuestra ser un fiel miembro de la Iglesia [...]»

Núm. 37 (Speck, 1968, 186)

«Tú, que diste a luz a Dios, sobrepasas a los ángeles; pues Aquel a quien ni siquiera éstos pueden mirar, lo sostuviste en tanto que hijo en tus manos inmaculadas.»

Núm. 38 (Speck, 1968, 187)

«Como corresponde a una madre, llevo a mi Hijo en la representación, para que así se muestre como verdadero vástago de una madre, Él, a quien su semejanza con el Padre le exime de ser representado; pues, según su naturaleza, es doble e inseparable.»

#### 11. Inscripción en la restaurada Sala del Trono de Constantinopla (856)

Texto según la «Anthologia graeca»

(Anthologia graeca I, 106: H. Beckby [ed.], *Anthologia graeca*, Munich, 1957, I, 152 s.)

«La luz de la verdad ha vuelto a surgir y ha cegado los ojos de los impostores [los iconoclastas]. El error ha sido extirpado, la fe florece y la gracia se difunde [por el mundo]. Ved, pues, cómo el retrato de Cristo resplandece de nuevo sobre el trono imperial, confundiendo a los tenebrosos herejes, mientras sobre la entrada está representada la

Virgen en tanto que guardiana y puerta divina. El emperador (Miguel III) y el patriarca (Focio) aparecen al lado con sus asistentes, porque han expulsado la herejía, y en los muros que circundan la estancia, como guardianes, se alzan ángeles, apóstoles, mártires y sacerdotes. Por eso, si antes el nombre le venía por el oro [*Chryso-Triklinos*], ahora la llamamos el “nuevo *triklinos* crístico (*Christo-Triklinos*)”, porque contiene el trono de Cristo, nuestro Señor, y las imágenes de la Madre y los heraldos de Cristo, y también la imagen de Miguel [el emperador], cuyos actos están llenos de sabiduría.»

#### 12. Discursos imperiales para la consagración de una iglesia

A. Discurso de León VI (886-912) para la consagración de la iglesia de *Stylianos*

(Para la referencia, véase capítulo 9, nota 18)

«[...] En el centro, en la sección de la cúpula situada en el vértice de la iglesia, hay representada una imagen [de Cristo] sin las partes inferiores del cuerpo. Me parece que, con esta forma iconográfica, el artista quiso subrayar simbólicamente la grandeza eterna del representado. Hacerse hombre en este mundo no supuso quebranto alguno de su naturaleza sublime [...] En la zona adyacente de la cúpula, rodeándola, están representados los liturgos, que comparten con Él la substancia [de la que están hechos: la naturaleza espiritual de los ángeles]. Unos sirven como diáconos. Son los enviados (*angeloi*), que actúan mediadores de la voluntad divina ante los hombres. Los otros (querubines) se llaman *polyommata* por la multitud de sus ojos, pues contemplan a Dios [...] De este modo transmiten una idea de la naturaleza divina, que todo lo penetra. Así también la corte del emperador, con sus títulos y funciones propios, da testimonio de la majestad imperial. Otros reciben el nombre por el número séxtuplo de sus alas (serafines) [...] A ello se une la categoría de los siervos de Dios [abajo], que, participando de la materia mortal, superaron sus ataduras y aspiraron a la vida inmaterial. Unos [los profetas] presintieron los hechos de la salvación que habían de suceder; otros [los apóstoles, etc.] experimentaron por sí mismos esos acontecimientos. Luego se ve a reyes y sacerdotes, como si quisieran honrar al rey del universo. Con todos ellos está adornada la parte superior de la iglesia. En el resto se cuentan los episodios de la Encarnación.» A continuación se describen la Anunciación, la Natividad, la Epifanía, la Presentación en el Templo, el Bautismo y la Transfiguración, la Resurrección de Lázaro, la Crucifixión, la Deposición en el sepulcro, la Resurrección y la Ascensión. «Así esta obra de arte no sólo se acerca a la naturaleza, sino que la excede. Esta superioridad radica en la inspiración del artista. ¿Cuáles son sus modelos? ¿Quién los ha creado? Con tu obra, has hecho una copia admirable. Has recibido en préstamo modelos suficientes de Aquel a quien dedicas tu obra [Cristo], para, a tu manera, ofrecer modelos para otra copia [...]»

B. Discurso de León VI (886-912) para la consagración de la iglesia del monasterio del patriarca *Kauleas*

(Para la referencia, véase capítulo 9, nota 18)

«[...] En el centro de la media esfera [la cúpula], que cubre el hermoso pavimento, hay una imagen de Aquel a quien el artista ha dedicado el edificio [Cristo]

Pantocrátor]. Uno creería no estar viendo una obra de arte, sino mismamente a Aquel que, revestido con la naturaleza de los mortales, vigila y gobierna todo. Parece como si acabara de realizar una advertencia, imprimiendo a sus labios el sello del silencio. A su lado, en la nave de la iglesia y en las bóvedas que sostienen la cubierta, hay imágenes de distintos servidores muy cercanos a Dios, todos ellos realizados con mosaicos dorados. El artista sabía de la utilidad del oro en este contexto, y se sirvió de él para expresar la belleza que corresponde a la decoración que se encuentra cerca del emperador. También entendió que el oro era apropiado para pintar a los representantes de la virtud. En un determinado lugar entre los personajes [del ábside] está representada la purísima madre [de Dios]. Sostiene en sus brazos al Niño y le dirige una mirada en la que se unen virginidad y afecto. Uno creería que sus labios se abren y dirigen la palabra al Niño, tan vivas parecen las imágenes [...]»

### 13. Imágenes de santos en visiones

*La biografía de Andrés el santo loco (siglo X)*

El santo loco, Salos, de nombre Andrés, es el protagonista de una biografía ficticia que escribió en el siglo X Nicéforo, sacerdote de la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla. En ella ocupan un lugar destacado las visiones de Andrés, que ponen de manifiesto uno de los rasgos característicos de un profeta. (Edición en PG 111 y en preparación, una edición crítica con traducción a cargo de L. Ryden, Uppsala. Sobre el tema, véase Beck, 1959, pp. 567 s.; G. da Costa-Louillet, en *Byzantion* 24, 1 [1954], pp. 179 ss.)

En una visión, Andrés, durante unas celebraciones en la iglesia de Blaquernas (cfr. texto 15), contempla con sus ojos interiores cómo la Madre de Dios, acompañada de los dos Juanes y otros santos, se aparece en el presbiterio y extiende su manto sobre el pueblo (cfr. PG 111, 848 s.; también Belting-Ihm, 1976, 44, 60 s.).

En una visión que tuvo un tal Epifanio durante el oficio matutino, el protagonista es el propio Andrés. Un hombre mayor, *presbytes*, le muestra a Andrés en su estado celestial, después de que le exhortara «a enseñarle la imagen [del bienaventurado Andrés] en la jerarquía de los santos. Así pues, [...] le llevó a una estancia que refulgía como el rayo. Allí apareció el bienaventurado Andrés, como si se tratara de un icono (*bos en eikonu*) y semejante (*symmorphos*) en el aspecto a un emperador. Su rostro brillaba como el sol. En su cabeza llevaba una corona, en la frente una cruz de la corona del emperador, en la mano derecha una cruz y en la izquierda un cetro» (PG 111, 737 C).

### 14. Visita del emperador a la iglesia de Blaquernas

*Constantino Porfirogenetos: Libro ceremonial de la corte bizantina*

«Lo que debe observarse cuando los soberanos toman un baño en Blaquernas» (según el Libro ceremonial de la corte bizantina, capítulo 12: Reiske, 1829, pp. 551 ss.):

«Primero son recibidos fuera de la iglesia por los dignatarios postrados, y luego en el atrio por el clero de la iglesia. Después de ponerse otra vestidura, cogen cirios y entran por la puerta central en el interior de la iglesia y luego en el presbiterio, para rezar allí y besar (*endyte*) el paño [del altar]. Entretanto, la corte se habrá reunido en el atrio de la capilla de las reliquias (*Hagia Soros*), adonde se dirigen los soberanos por la parte derecha del *bema* hacia el este y luego por la cámara del tesoro (*Skeuophylakion*). La corte se coloca a derecha e izquierda por el interior de las puertas. Los emperadores cogen cirios en las puertas imperiales de la Soros y entran. En el presbiterio besan el santo paño [del altar], [...] y el emperador inciensa el altar [...]. Luego, los soberanos van hacia la derecha para la *episkepsis*, cogen cirios y hacen una *proskynesis* [...]

A continuación van hasta el *metatorikion*, donde se guardan el icono de la Virgen y la cruz de plata, cogen cirios, entran en él y, cuando lo ordenan, se cubren [...] y luego salen por el nártex [...] y suben por la *kolias* [escalera de caracol] y se dirigen a los vestuarios (*apodyta*), [...] donde se desvisten y ponen los lienzos dorados [de baño] (*lentia*), después de lo cual entran en el baño sagrado (*lousma*) [...] [para la] terapia mística [...]

Allí cogen cirios y hacen una *proskynesis* ante los iconos de plata del *kolymbos* [baño, piscina] [...]. A continuación cogen cirios en el nicho situado al oriente, donde en la *phiale* [taza, fuente] está el icono de plata de la Madre de Dios, y desde allí van hacia la izquierda, donde está impresa en el mármol la huella de la mano de la Madre de Dios, en un marco de plata. Y cogen cirios, y el emperador pone el crisma (*aleipton*) en el *kapnisterion* [pebetero] que hay allí, como antes con los iconos de plata del baño [...]

De allí regresan y van a la capilla de San Foteino en el *tholos* interior, y al salir cogen cirios ante el icono de mármol de la Madre de Dios, de cuyas manos sale el agua sagrada. Luego el prepósito les da el santo *stakte* [¿aceite de mirra ?] y se lavan. A continuación salen y se dirigen al pequeño *tholos* exterior, donde cambian los lienzos de baño. Entonces se distribuye un donativo entre los dignatarios. El *protembatario* bendice la piscina (*kolymbos*) con la cruz, y con esta misma cruz distribuye agua bendita (*bagiasma*) a los soberanos, quienes la reciben y se introducen en la piscina, donde se sumergen una tercera vez mientras rezan [...]

### 15. El milagro de la cortina del icono de la Virgen de las Blaquernas

*Miguel Psellos: Discursos (1075)*

(X. A. Siderides, en *Orthodoxia* 2, 23 [1928], pp. 508 ss.; V. Grumel, en *Échos d'Orient* 30 [1931], pp. 136 ss.)

Se trata de un acta notarial sobre el pleito entre el general León Mandalos y los monjes de Kallias, que se decidió gracias al oráculo del icono en el año 1075. En Grumel (1931, pp. 130 ss.) también se incluye el texto latino del *Liber Virginalis*, en el que se describe la duración del milagro, hasta el atardecer del día siguiente.

«En el lado derecho de la iglesia, según uno va hacia el este [probablemente en la capilla de las reliquias o *Hagia Soros*], hay colgado un icono, acomodado con firmeza



[al muro]. Es inimitable en la configuración (*idea*), incomparable en la gracia (*charis*) y único en su fuerza milagrosa (*dynamis*). Delante de él se encuentra una cortina (*katapetasma*) tejida, espléndida y llena de figuras. Y en esa parte [de la estancia] hay asimismo un altar, en el que se le pide [al icono] de todas las formas acostumbradas entre el clero y el pueblo: con multitud de himnos, rogativas y ofrendas. Algo extraordinario sucede el sexto día de la semana después de la caída del sol. En ese momento todos abandonan la iglesia, [...] incluídos los sacerdotes [...] y quien siempre se encuentra dentro [del espacio] de la cortina y celebra allí la santa misa [el presbiterio]. ¿Qué sucede entonces? Se cierran todas las puertas del santuario y la multitud permanece en los atrios, en las puertas. Cuando el clero ha completado los ritos habituales, es costumbre abrir la iglesia de repente [...] [Entonces] se permite la entrada a los que esperan fuera. Al entrar con una mezcla de alegría y temor, la cortina (*peplos*) que hay delante del icono, como movida por un soplo de viento (*pneuma*), se levanta súbitamente. Aquellos que nunca lo vieron, puede que no crean este hecho. Todos los que estaban allí, ven en este hecho un milagro (*paradoxon*) y en verdad el descenso del Espíritu Santo (*pneuma*). Mientras sucede este fenómeno, se transforma el aspecto de la imagen del cielo [la hechura del cielo, *theo-pais*], y recibe, creo yo, su [de María] visita (*epidemia*) viva, haciendo visible lo que, por lo general, permanece invisible. [Al igual que el velo del Templo se rasgó a la muerte de Cristo, así] se levanta de manera misteriosa (*aporrhotos*) la santa cortina (*peplos*) que hay delante de la Madre de Dios, para que acoja en ella [¿en su seno?] a la multitud que acude en tropel, como en nuevo e inviolable (*adytos*) refugio y asilo.» En ocasiones el milagro no acontece, como si, por así decirlo, el icono sufriera un eclipse, tal vez tratando de evitar la sospecha de causas naturales tras el milagro.

En una oración para la bendición del agua de la piscina del baño (*kolymbos*), se pide a Dios que lo haga por intermediación de su Madre, cuyas manos extendidas le sostuvieron antaño, Señora misericordiosa (*philoiiktirmon*) y fuente de piedad (*eusplangchnias*) (Jean B. Papadopoulos, *Le palais et les églises des Blachernes*, Atenas, 1928, pp. 101 s.).

## 16. El icono oracular de la emperatriz Zoé

Miguel Psellos: *Crónica*

Miguel Psellos cuenta en su crónica que la emperatriz Zoé, durante su matrimonio con Constantino IX (1042-1055), tenía un icono que «contestaba» (*antiphonetes*) (Psellos, *Chronographia*; cfr. capítulo 10, nota 3).

«[La emperatriz] había mandado hacer para ella una tabla (*eikonisma*) que representaba a Jesús con la mayor autenticidad posible. Resplandecía con sus costosos materiales y parecía tan vivo como una persona. Con [la variación de los] colores daba respuesta a lo que se le preguntaba, y por medio de los colores de su piel indicaba el futuro. Así predijo aquélla [Zoé] numerosos hechos. Cuando le sucedía algo venturoso o le sobreviniera una desgracia, se dirigía de inmediato al icono (*eikona*) para mostrarle su agradecimiento o implorar ayuda. En malos tiempos, yo la he visto con fre-

cuencia cómo abrazaba el icono divino y lo miraba fijamente, o bien le hablaba como a un ser vivo, dirigiéndose a él con los más dulces nombres. Luego sucedía que caía al suelo y regaba la tierra con lágrimas y se golpeaba el pecho. Y si veía que los colores [del icono] palidecían, venía en una profunda tristeza. Mas si se realizaban y resplandecían con centelleante brillo, al instante informaba al emperador de este acontecimiento y predecía el futuro. [Después de algunas observaciones sobre sí, con piedras preciosas, ciertas hierbas y magia, se podía suscitar una teofanía, el cronista opina que la emperatriz] no practicaba su culto al estilo griego [antiguo] o a cualquier otro, sino que dejaba que su corazón hablase y consagraba a Dios lo más valioso que poseía.»

## 17. Un milagro en el taller de un pintor

*El pintor Pantaleón en la «Vita A» de san Atanasio (ca. 1000)*

(Sobre el pintor de iconos Pantaleón y el origen milagroso de los iconos de san Atanasio en el monte Athos, véase la «Vita A» de san Atanasio, poco posterior al año 1000, redactada por Atanasio. I. Sevchenko, en *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21 [1972], pp. 244 s.)

«Es llegado el momento de contar un milagro que yo vi con mis propios ojos. Aquellos de entre vosotros que se cuentan entre los monjes del monasterio de Lavra, seguro que habrán oído hablar de Cosme, que fue en él sacristán. Cosme solía vivir con nuestro padre (¿el abad del monasterio de Panagiuou ?) cuando venía a la capital. En una ocasión, vio allí (en nuestra casa) la imagen del grande (san Atanasio), que precisamente había sido pintada para nuestro padre, y reconoció que aquel que estaba (en la imagen) en persona (*autochrema*) era el grande (Atanasio), tan conseguido estaba su parecido (*homoiotatos*). Por eso ruega encarecida e insistentemente que se lo den (la imagen). Aquél no accede a ello, ya que no tienen ningún otro de tal calidad (tan bien hecho) [...]. Mitad voluntariamente, mitad de mala gana, mas por la gran fe de aquel hombre, accedió y dijo: “Si quieres tener lo que deseas tan vivamente, quédate tres días, para que pueda utilizar esta (imagen) como modelo (*archetypos*) y así dártela sin pesar”. El viejo se dejó convencer y permaneció el plazo convenido. Nuestro padre se levantó a la hora de los himnos matutinos y fue a ver al pintor de icono (*eikonos ergates*) de nombre Pantaleón. Le explicó el asunto y le urgió para (que realizase) el encargo, pues en general sentíamos mucho afecto por aquel hombre. “Si quieres complacerme”, dijo él, “no te demores en hacer para mí una (imagen) parecida (*empheres*) a ésta” (precisamente estaba ocupado con un encargo imperial) [...]. Y Pantaleón le reprochó su impaciencia y dijo: “¿Por qué tienes que recordarme aquello que ya me ha sido recordado?”. Entonces señaló los colores y utensilios correspondientes, que estaban preparados. “Ayer por la tarde, el sirviente me pidió que hoy antes del mediodía viniese (a veros) con todo [...]”. (Sin embargo, el sirviente no había abandonado la celda, pues hasta entonces no tenía intención de) contemplar pintar al pintor (*zographos*). Todos convinieron en ver en este suceso la sombra (*episkiasis*) del santo, y cómo había actuado la gracia divina. Así que nos pusimos a trabajar con piadoso celo. La fe de ambos hombres se incrementó y el santo fue objeto de alabanzas.»

### 18. El icono de la victoriosa Virgen en el triunfo imperial

*Nicetas Choniates, Historia (siglo XII)*

(Nicetas Choniates, *Historia*, de. Niebuhr, Bonn, 1835, 26, 205 s.; traducción alemana: F. Grabler, *N. Choniates, Die Krone der Komnenen*, Graz, 1958, 51 s., 201 s., que no obstante hemos corregido en el texto que sigue)

«Para celebrar al vencedor se proclamó un triunfo [en 1133]. El emperador (Juan II) mandó hacer para la ocasión un carro con guarniciones de plata y engastes de piedras semipreciosas, una verdadera maravilla. Llegado el día fijado para el triunfo, las calles se adornaron con telas hechas con hilos de oro y púrpura. Tenían imágenes (*eikasmata*) de Cristo y de los santos, hechas con tal arte que parecían vivir y respirar. También dignas de admiración eran las tribunas de los espectadores a los lados de la calle [...] que va desde la puerta de Oriente hasta el gran palacio. Soberbia era la cuádriga, que estaba tirada por caballos [...] blancos como la nieve. Pero el emperador no subió al carro, sino que mandó colocar en él el icono de la Madre de Dios, que era su alegría y por la que habría dado su alma. A ella le atribuyó la victoria, como a un general invencible a su lado (*amacho systrategetidi*). Y confió la rienda a los hombres más poderosos del imperio, la yunta a los parientes más cercanos. Él marchó a pie delante, con una cruz en las manos. Así entró en la iglesia que lleva el nombre de la Sabiduría de Dios y allí, en presencia de todo el pueblo, dio las gracias al Señor Dios por el feliz resultado [...]

El emperador [Manuel] dio gracias a Dios cuando [en 1167] tuvo noticia de la [...] victoria [...] Al cabo de unos días entró en triunfo en la ciudad por la calle que conduce de la puerta de Oriente a la acrópolis. Como quería celebrar con magnificencia [...] tan gran victoria, mandó configurar con profusión el carro triunfal [...] Se pusieron riquísimas colgaduras purpúreas [...] Tampoco faltaron los cautivos; los espectadores se regocijaron con sus largas filas [...] Delante del emperador iba un carro de plata sobredorada, tirado por cuatro caballos que eran más blancos que la nieve. En él estaba el icono de la Madre de Dios (*eikon Theometoros*), la combatiente invulnerable (*aprosmachou symmachou*), la generala invencible al lado del emperador (*akatagonistour systrategou to basilei*). Y el eje no crujía, pues no llevaba a la «temible diosa Atenea», la falsa virgen (*Thean deimen pseudoparthenon*), sino a la verdadera Virgen, que por el Logos, más allá de toda lógica, dio a luz al Logos [...] [Luego de los familiares y de los grandes del imperio] hizo su entrada el emperador montado en un caballo de cerviz alta y tras él iba Andrónico [...] el responsable de la victoria. El emperador entró en la gran casa de Dios y le alabó en presencia de todo el pueblo.»

### 19. El emperador como icono viviente

*Ana Comnena, Alexiada*

(Descripción del aspecto del emperador Alejo [1081-1118] y de la emperatriz Irene hecha por su hija Ana Comnena; véase B. Leib [ed.], *Anna Comnène, Alexiade*, París, 1945, II, 110-113, con texto y traducción francesa; E. R. A. Sewter [ed.], *The Alexiad*

*of Anna Comnena*, Penguin Classics, Baltimore, 1969, 109, 110; sobre Ana véase K. Varzos, *Genealogia ton Komnenon*, Salónica, 1984, I, 176 ss., núm. 32; G. Buckler, *Anna Comnena: A study*, Oxford, 1929)

«Las formas (*morphai*) de ambos emperadores [...] eran increíblemente [bellas] y de una perfección inimitable (*amimeto*). Nunca pintor alguno podría pintar semejante arquetipo de belleza (*pros archetypian tou kallous*) ni escultor dotar de tal armonía (*rythmiseien*) a su obra inanimada. Si se vieran estas obras de arte de la naturaleza (*physeos agalmata*) junto a los intentos de aquel Policeto, su ilustre canon resultaría sin arte (*eis atechnian*). Alejo no destacaba mucho en altura, pero era de constitución simétrica (*symmetros*) en anchura. Cuando, sentado en el trono imperial, un fuego temible, similar al de la Gorgona, brotaba de sus ojos (*gorgopon selas*, véase Esquilo), parecía un rayo y su rostro emitía una especie de resplandor invencible [...] Unas cejas negras se enarcaban a ambos lados. Bajo ellas, los ojos, al mirar a alguien, se mostraban a un tiempo fieros y mansos, y la energía de la mirada, el brillo de la frente y las majestuosas mejillas con su destellar rojizo infundían a la vez temor y confianza. [Con este aspecto heroico] el hombre entero, con su belleza, donaire y poderosa dignidad, tenía un aire inaccesible. Cuando comenzaba a hablar y movía la lengua, uno sentía al instante cómo se adueñaba de sus labios una fogosa elocuencia (*rhetorike*) [...] Era inefable e invencible tanto con la lengua como con la mano, ya empuñase la lanza con una o hechizase a todos con la otra. La emperatriz Irene, mi madre, por entonces aún era una joven doncella, ni siquiera tenía quince años [...] Y se mantenía derecha como un árbol joven (*ermos*) [...] y estaba simétricamente proporcionada en todos sus miembros, tanto en lo alto como en lo ancho. Resultaba encantadora al contemplarla o escucharla, y uno nunca tenía bastante de su mirada y del sonido de su voz. Y el rostro le brillaba con el resplandor de la luna. Su constitución no era del todo redondeada, como ocurre con las mujeres de los asirios, ni alargada como con las de los escitas, sino que excedía un poco la redondez del círculo [ovalada]. Por la deleitosa pradera de sus mejillas se extendían, para quienes la contemplasen de lejos, destellos de rosa. En los ojos azul celeste (*charopon*) se unían serenidad y energía. Con la serenidad y belleza de la mirada, atraía la vista de todos, con su energía la sometía, de manera que no sabían si debían apartarla o mirar. Si hubo una Atenea, que antaño fue enaltecida por poetas y escritores, yo no lo sé. A menudo he oído contar y hacer burla de este mito. Si se hubiera dicho en estos tiempos que la emperatriz era Atenea y que como tal se había presentado a los hombres y había bajado [...] del cielo envuelta en celestial resplandor, algo habría habido de verdad en ello [...] La mayoría de las veces tenía los labios cerrados y, en este silencio, realmente constituía una imagen animada de la belleza (*empnoun agalma kallones*) y una obra de arte viviente plena de armonía. Acompañaba su hablar con las manos, que, al igual que los dedos, parecían conformadas en marfil por un artista. El iris de los ojos se asemejaba a la superficie en calma del mar, cuya imagen luminosa brilla en lo hondo. El blanco que lo rodeaba era de una gracia y una belleza inefables. Así eran Irene y Alejo en su apariencia visible.»

## 20. La topografía de los iconos en un monasterio imperial

Typikon del emperador Juan II Comneno para el monasterio del Pantócrator en Constantinopla (1136/1137)

(P. Gautier, «Le typikon du Christ Pantocrator», *Revue des Études Byzantines* [1974]. Sobre el monasterio, con las tres iglesias del Pantócrator, San Miguel y la Madre de Dios *Eleousa*, véase Janin, 1953, 529 ss.; A. S. Megaw, en *Dumbarton Oaks Papers* 17 [1963], pp. 335 ss.; los números entre paréntesis hacen referencia a la edición de Gautier.)

«La iglesia principal del Pantócrator y su iluminación: nosotros (los emperadores) queremos que el oficio divino (*akolouthia*) de este venerable monasterio se celebre con los sagrados himnos según la regla eclesiástica que hemos redactado [...] (31).» Después de reunirse para la oración, el sacerdote que preside ese día la liturgia, se dirige a la iglesia para la ceremonia del incensado, que comienza en el presbiterio y junto al iconostasio. «Luego permanece de pie ante el icono del Pantócrator; lo inciensa haciendo la señal de la cruz y, a continuación, hace lo propio con todos los lugares santos (*hierous topous*) de la iglesia, así como con los ilustres iconos [que] en ellos [se ven] y, con ellos, con los monjes (33) [...]

La iluminación (*photagogia*) se realizará así. Deben arder luces perpetuas (*kandelai akoimetoí*): dos en el presbiterio (*bema*), una allí en el candelero de tres brazos, delante del Pantócrator dos, delante de la Anastasis (la imagen pascual con el descenso de Cristo a los infiernos) y de la Crucifixión una en cada una, una en la lámpara triple de la cúpula principal, una delante del ábside derecho del presbiterio, donde (está representada) la Última cena, y otra delante del ábside izquierdo, donde (está representado) el Lavatorio, y otra ante las Puertas Hermosas (el interior de la puerta principal) allí donde está (representado) el Tránsito de la Virgen [...] Durante el oficio de la mañana, la liturgia principal y las vísperas, deben encenderse todos los candiles (*krateres*) alrededor del presbiterio, en número de dieciséis, y todas las velas del *templon* (viga o friso de iconos que remata un iconostasio) [...] Durante las horas, deben arder tres [velas] en el *templon*, una en el *templon* pequeño (del ábside lateral) [...], dos más delante del Pantócrator y una delante de cada uno de los dos *proskyneseis* (iconos titulares o del día) (37 s.).» En las fiestas grandes se utilizarán *polykandela*, candeleros en forma de corona, y en la fiesta de la Transfiguración, *Metamorphosis*, se pondrá una vela hecha de una libra de cera «en la lámpara que hay delante del icono del Redentor, que está expuesto (para la veneración) (*prokeimenes*, 39)». En las fiestas de los Padres de la Iglesia, vale la iluminación habitual. «Sólo se pondrá un candelero de doce piezas delante del sagrado icono que se celebre (*beortazomenes*, 40).»

«La iglesia de la Virgen.» El donante también organiza el oficio divino en la iglesia de la Madre de Dios *Eleousa*, esto es, Misericordiosa, que él ha edificado, así como en la iglesia del arcángel Miguel, una capilla que responde al tipo de *heroon* o mausoleo, situada en medio y que debía acoger las tumbas de la familia imperial (73). Entre otras cosas, hay previstas velas como luces perpetuas «delante de las dos *proskyneseis* (véase *supra*) y en el *signon* (lugar de culto o soporte de la imagen) del santo icono de la [Madre de Dios] *Eleousa*.» Su número aumenta durante el oficio divino e incluye «una vela delante del icono de la *Eleousa* en mosaico en el nártex».

«Todas las semanas, el viernes por la tarde hemos dispuesto la procesión rogativa (abreviado aquí como icono procesional o *signon*) de las vísperas de la Virgen de la *Presbeia*, en la que deberán tomar parte el resto de los santos iconos (junto al de la *Eleousa*). Pasará por nuestras tumbas y allí llevará a cabo una gran oración por nuestras almas (*ekienie*). En cuanto a la iluminación de estas tardes disponemos lo siguiente. Para el encuentro (*bypante*) de los santos iconos procesionales (*signa*) arderán cuatro lámparas en las galerías (*embolous*) junto al pórtico público, y se utilizarán a la entrada y a la salida de los santos iconos [...] En el exterior de la iglesia, donde se encuentra la entrada principal, seis lámparas, y en la entrada al nártex otras dos. Junto a la imagen de Cristo que hay delante del portal del nártex, una lámpara perpetua [...], lo mismo junto a la [imagen del] Precursor [san Juan Bautista] que hay sobre el portal del nártex, y una vela junto al mosaico de la Madre de Dios que se encuentra enfrente [...] En el interior cuatro lámparas, más otros siete candiles, delante de cada imagen (*eikona*) situada sobre las distintas puertas de la iglesia [...] En el *heroon* (véase *supra*) dos candiles delante del icono de Cristo que está en la entrada a nuestras tumbas [...] Delante de los dos nichos (*apsidas*) del *heroon*, esto es, delante de la Crucifixión y delante de la Anástasis [véase *supra*], un candil, una delante del otro nicho del Santo Sepulcro y una delante del encuentro con las tres Marías (75).»

«La visita del icono de la *Hodegetria*.» En el *heroon*, la capilla de San Miguel, se fija primero la iluminación. Vale para los lugares habituales, incluido «el *proskynesis* o icono titular del [arcángel] incorpóreo situado frente al Redentor (81). En los aniversarios de los miembros de la familia aquí enterrados, se traerá al monasterio el divino icono de mi santísima Señora y Madre de Dios, la *Hodegetria* [...] Al recibir a este santo icono, se celebrará una gran oración por nuestras almas (*ektene deesin*) [...] y se pondrá el santo icono [...] en nuestras tumbas. Luego los monjes y clérigos pasarán la noche en oración. A la mañana siguiente tendrá lugar la sublime liturgia en presencia del santo icono y luego se dirá una gran oración por nuestras almas con el pueblo reunido. Antes de que se produzca el regreso de la visita (*eleusis*) de la Madre de Dios, se tomarán 50 monedas a guisa de *hyperpyros* y se distribuirán así: en nombre del santo icono 6 monedas, para los 12 *koudai* (?) 24 monedas y para los portadores (del icono) y los demás servidores del santo icono (la hermandad) también dos monedas, y el resto, [...], a los (portadores de los) iconos procesionales (*signa*, 83).»

## 21. Una regla monástica sin instrucciones para iconos

Regla de Timoteo para el monasterio de la *Evergetis* en Constantinopla (1054)

(P. Gautier, «Le Typikon de la Theotokos Evergetis», *Revue des Études Byzantines* 40 [1982], pp. 5 ss.: números entre paréntesis simples; Dmitrievskij, 1895, I, pp. 256 ss.: números entre paréntesis con D.1)

«Oh Señor todopoderoso y Dios nuestro, oh ilustrísima Madre del Señor [...], que esta [regla] dada para nosotros y para los nuestros a instancias de nuestro padre y fundador, vuestro servidor, se mantenga vigente hasta el fin del mundo (19) [...] Ahora hay que hablar de la mistagogia divina [la liturgia principal], que se celebrará todos

los días sin excepción en la iglesia y que, hermanos, merece toda vuestra atención, pues en ella algo divino [...] acontece y más que en ningún otro sitio se consuma el misterio admirable e inconcebible de nuestra fe ortodoxa, el sacrificio sublime del cuerpo y la sangre de nuestro Señor [...] (23).»

El oficio matutino comienza, mientras que el sacerdote al que le corresponde ese día «inciensa el *typos* de la venerable cruz delante del sagrado altar [...] Luego da una vuelta completa por el interior de la iglesia e inciensa a todos. A continuación se sitúa delante del santo iconostasio (*kingklides*) e inciensa de nuevo el *typos* de la venerable cruz, al tiempo que canta una alabanza a la Santísima Trinidad, de idéntica naturaleza y dadora de vida [...] (27).

La fiesta sublime del Señor (*despotikai heortai*) y la de la sacratísima Señora, nuestra bienhechora la Madre de Dios, debemos celebrarlas de un modo muy distinto al de las otras, tanto en lo tocante a la salmodia como a la iluminación de la iglesia, e incluso en los alimentos. La festividad de su Tránsito [de la Virgen] (*Metastasis*), que también llamamos de la Dormición (*Koimesis*), debe celebrarse [el 15 de agosto] con magnificencia, pues es la fiesta de las fiestas y la solemnidad (*panegyris*) de las solemnidades [...] (45).

El ajuar litúrgico y los libros e iconos divinos no puede venderse; de los bienes inmuebles no es necesario hablar. No sólo no pueden venderse, sino que nadie se los llevará por ninguna razón, puesto que pusimos tanto esfuerzo y empeño en comprarlos, y como ofrendas (*anathemata*) fueron dedicados a nuestra Señora [...], la santísima Virgen y bienhechora [patrona del monasterio], y quien infrinja esta prohibición, caiga sobre él la acusación de sacrilegio (*hierosylia*) [...] (63).»

En la fiesta de la Anunciación se reúnen todos en la iglesia en la hora quinta. Tras el canto del *Troparion*, «comienza la procesión con la cruz y el libro de los Evangelios y el incensario, y también una lámpara, y damos la vuelta completa al monasterio, y cuando llegamos al nártex de la iglesia, decimos [a la Virgen]: “Dios te salve, puerta (*pyle*) del Señor” [...] y entramos (D 431).»

En la fiesta de la consagración de la iglesia, el 28 de diciembre, la liturgia comienza a la hora cuarta en la capilla de los Santos Apóstoles, mientras se inciensa la iglesia grande. Después de las bienaventuranzas, «cogemos la cruz y el libro de los Evangelios con las velas para hacer la entrada [...] y cantamos, mientras rodeamos la iglesia. Cuando la procesión (*lite*) ha llegado al exonártex [...], permanecemos todos en pie ante las puertas imperiales (*basilikai pylai*) y, una vez terminado el himno de la Virgen (*Theotokion*), cantamos “Abre tu puerta...”. Dentro hay otros que cantan: “Quién es éste, el Rey de la Majestad (*Basileus tes Doxes*)” [...], y los sacerdotes entran [...] (D 366 s.).»

## 22. El culto a los iconos en el monasterio de una princesa imperial

*Typikon de Isaac Comneno para el monasterio de la Kosmosoteira en Pherrai/Bera (norte de Grecia) (1152)*

(Edición de L. Petit, «Le typikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos», *Izvestija Russk. Archeol. Instituta* 13, Constantinopla, 1908, pp. 17 ss.; próximamente, en una colección de todos los *typika*, realizada en Dumbarton Oaks, traducción inglesa de Nancy Patterson Sevcenko, de la que he tenido noticia.)

El *sebastokrator* Isaac, hijo del emperador Alejo, planeó enterrarse primero en el monasterio de Chora en Constantinopla, donde aún se conserva su imagen en una réplica del siglo XIV (cfr. al respecto Underwood, 1966, I, pp. 10 ss., 45 ss.; Belting, 1970, pp. 78, 81). Luego decidió trasladarlo al nuevo monasterio de María *Kosmosoteira* (Salvadora del Mundo) en Bera (N. P. Sevcenko, «The Tomb of Isaak Komnenos at Pherrai», *Greek Orthodox Theological Review* 29, 2 [1980], pp. 135 ss. Sobre la iglesia y sus frescos, Stefan Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera [Vira]*, München, 1985).

Núm. 1: «El *typikon* fue redactado por mí [...] para el nuevo monasterio, que se consagró en el año 1152 y en el que ocupan su sede (*kathidrytai*) el icono [realizado] en mosaico de la Salvadora del Mundo (*kosmosoteiras eikonismo*) [...] y de la muchas veces Bienhechora (*euergetis*)» (Petit, 17).

Núm. 3: «En primer lugar, quiero que, para alabanza (*hymnos*) suya [de la Virgen], [...] 50 monjes salmistas (*hymnodous*) constituyan la asamblea y recen por mi pobre alma. Otros 24 monjes se ocuparán de las necesidades cotidianas. Ninguno tendrá menos de 30 años y ninguno será eunuco» (21).

Núm. 7: «Tras acabar la oración vespertina de vísperas, todos se reunirán delante del icono de la Madre de Dios y cada tarde [implorarán] la compasión divina (*eleos*) por mi pobre alma, cantando el *trishagion* [...] y dirán 40 veces de todo corazón el *kyrie eleison*. A continuación harán la siguiente invocación: “Oh Señora, Madre de Dios, intercede (*mesiteia*) ante tu Hijo, a quien cobijas en tus immaculados brazos, y salva a tu siervo Isaac, fundador del monasterio, de la condenación venidera”» (22 s.).

«Los iconos *proskyneseis*.» En el número 8 comienzan las disposiciones litúrgicas. Como la regla del monasterio de María Evergetis, nuestro texto núm. 4, se había demostrado provechosa para la reforma de la vida monástica, aquí se utiliza como modelo (23). Núm. 9: «En toda fiesta, a saber de la Madre de Dios, a lo largo de todo el año [...] los monjes se dirigirán con dignidad a la iglesia y realizarán con sumo esplendor la himnodia [el canto litúrgico] que corresponda a la fiesta. Además, arderán cuatro lámparas en el centro de la iglesia y se pondrán dos candeleros de ocho brazos delante de los dos *proskyneseis* [los iconos titulares en los pilares del presbiterio] a ambos lados de la iglesia [propriadamente, del presbiterio], esto es, allí donde están representados con gran arte mi Cristo *Hyperagathos* y la Madre de Dios y Salvadora del Mundo (*Kosmosoteira*). Los iconos (*eikonismata*) se presentan a nuestra mirada como seres vivos (*empnoa*), como si con su boca dirigieran palabras amenas a aquellos que los contemplan. Es realmente un milagro ver estos tipos como una especie de pintura viviente, no obstante inmutable en su ubicación. Así pues, alábase al artista (*technourgos*) que, con renovado esplendor, recibió del primer demiurgo la sabiduría de la pintura (*sophia tes zographias*). ¿Quién no le alabará, pues las figuras (*typoi*) parecen vivas al ojo e impresionan al corazón? (23 s.) [...]». Núm. 12: «Así arderán dos luces perpetuas todo el año delante del bondadosísimo Cristo y de la Madre de Dios [...] los *proskyneseis* (26) [...]». Núm. 35: «Ahora tenemos que pasar a la designación de los otros oficios [del monasterio] [...] Sus llaves se depositan ante [los iconos de] Cristo y la Madre de Dios. De aquí, después de hacer las tres genuflexiones prescritas, el can-

didato tomará las llaves en sus propias manos [...] y recibirá la bendición del abad. Para aquellos oficios que no necesiten llaves, bastará con besar los santos iconos y recibir la bendición del abad [...]. En otro pasaje se habla de tres profundas genuflexiones ante el sagrado iconostasio (*kingklídes*) del divino *bema* antes de besar los venerables iconos (*eikonismata*) de nuestro Salvador y de su purísima Madre (39).

Núms. 10 y 50: la primera fiesta mariana del año. «Quiero que las venerables víperas la tarde anterior de la divina *Koimesis* (Dormición de la Virgen) y todo el día siguiente se celebren con mayor esplendor que todas sus otras fiestas [de la Virgen], con la iluminación al completo y un número mayor de sacerdotes y diáconos en el presbiterio (*adyton*). Pues es ésta la fiesta de las fiestas y la solemnidad (*panegyris*) de todas las solemnidades [...] (24)». También la comida que se da a 100 pobres debe tener una mayor importancia y realizarse con tal corrección, que Dios pueda asistir a ella desde el Cielo. Los pobres se sentarán en el suelo en una fila o en círculo, para que su comida constituya una ceremonia digna, y luego, puestos en pie, rezarán 40 veces el *kyrie eleison* por el alma del fundador (25). Núm. 50: «Dejadme volver una vez más a la susodicha fiesta de la divina *Koimesis* de la Madre de Dios [...], mi bienhechora, [...] y para el oficio matutino de la fiesta dispongo lo siguiente. Un número suficiente de sacerdotes y diáconos se pondrán las vestiduras litúrgicas, el abad llevará el libro de los Evangelios, otro el icono de la Madre de Dios [la imagen portable realizada en mosaico, véase núm. 1, que hay que distinguir del icono *proskyneseis*, ubicado fijo en un pilar] y otro la gran cruz que se encuentra delante del *bema*. Una vez dicha la petición correspondiente, los sacerdotes, con las luces necesarias, abandonarán la iglesia y saldrán en procesión por la puerta del recinto monástico, dirigiéndose hacia el cementerio de los monjes y hasta la otra entrada situada al oeste. Y la procesión rodeará todo el muro por la salud (*bagiasma*) y la conservación del monasterio y sus tierras. Cuando entren de nuevo en la iglesia, retornarán los objetos sagrados (*hiera*) que han llevado consigo, a los santos lugares (*bagiois topoís*) a los que pertenecen. La *Koimesis* [el icono] de la Madre de Dios, realizada en mosaico sobre la entrada [a la iglesia], tendrá en esta fiesta una iluminación que [...] sea adecuada. Delante de este icono (*eikonisma*) de la divina *Koimesis* arderá todo el tiempo una luz perpetua con aceite de almáciga, pues en él reside, como creo, la gracia de la inspiración divina (*epipnoias*)» (50).

Núm. 67: en el puente de piedra que conduce al monasterio, se menciona, como objeto de culto, un icono de la Madre de Dios realizado en el mismo material. Quienes pasen por allí deben venerarlo y ofrecer una oración por el alma del fundador.

Núms. 89, 90: la tumba del fundador y el icono titular del monasterio. «Antaño fue mi intención que mis restos mortales fuesen enterrados en el monasterio de Chora [en Constantinopla], y allí erigí la tumba [...] pero ahora quiero que reposen en el nuevo monasterio [...] al que debe traerse del monasterio de Chora la lápida de mármol de mi tumba y decorar así el sepulcro cuya ubicación está prevista en la parte izquierda del nártex, mediante una ampliación del edificio [...] En el centro de la lauda quiero que se realice en plata, con forma de escudo, la réplica de mi imagen de medio cuerpo (*enkolpion*) de la Madre de Dios [...] Lo que, al margen de la lápida de mármol, pertenece a la que hasta ahora era mi tumba en Chora es lo siguiente: una reja de bronce fundido, los retratos (*stelen*) de mis venerables padres [...] y el soporte (*stasidcion*)

de mi [icono de la] Madre de Dios realizado en mosaico. Mi propio retrato (*stele*), que mandé hacer en mi juventud movido por una vanidad fruto de la inmadurez, no se sacará de Chora [a derecha del resto], para que, tras su disolución, mi miserable cuerpo [...] no reciba el honor de una imagen (*eikonismatos*) [...] (63) [...] En lugar de otro ornato de fabulosa magnificencia, quiero tener en mi tumba el icono de la Madre de Dios de Rhaïdestos, que me fue enviado desde el cielo. Precisamente se trata de la *Kosmosoteira* [la patrona del convento con la advocación de Salvadora del Mundo], y lo he adornado con oro y plata, tanto como pude. Se colocará en uno de los extremos del sepulcro que he concebido, para que permanezca inalterada para siempre en este lugar y así interceda por mi pobre alma. Y además se añadirá el [icono de] Cristo de igual tamaño, con una hermosa disposición e iluminación, tal como corresponde a estos iconos. Y si el abad y los demás monjes obran en contra de mi voluntad, así sean juzgados conmigo el día del Juicio» (64).

### 23. Regla e inventario del monasterio de una emperatriz

*Typikon de la emperatriz Irene para el monasterio de la Kecharitomena o «de la Madre de Dios Llena de Gracia» en Constantinopla (antes de 1118)*

(P. Gautier, «Le Typikon de la Theotokos Kecharitomenes», *Revue des Études Byzantines* 43 [1985], pp. 5 ss. y edición pp. 19 ss., adonde hace referencia los números entre paréntesis)

#### A. Regla del monasterio

El monasterio era contiguo al masculino de Cristo Filántropo. Estaba consagrado a la vida cenobítica y comprendía 24 monjas (a lo sumo 40) y 6 hermanas legas para el servicio. El ecónomo era un eunuco. Y eunucos eran también los dos sacerdotes que vivían en el monasterio. El padre espiritual se ocupaba de la confesión. El preámbulo se asemeja a un largo tratado sobre la figura teológica y el ideal femenino que representa María (19-31). La advocación de la Virgen (y del monasterio) proviene del saludo del ángel en la Anunciación, según el Evangelio de san Lucas.

«[...] oh Madre del Dios vivo, que tras el alumbramiento continuaste siendo un santo tesoro (*keimelion*) de virginidad [...] ¡qué gran favor nos hizo en ti el dador de todo bien, que te designó como escala y puente hacia el cielo para todo el género humano! (19) [...] Soporte de la fe y valuarte contra los no creyentes [...] ¿Quién podría alabar dignamente la grandeza de tus prodigios, quién la de los signos por ti mediados, todos aquellos hechos con los que has conservado la autoridad imperial, sometido la rebelión y fortalecido al pueblo cristiano en la esperanza de la dicha futura? [...] Tú, generadora de Dios, en todo el mundo sobre los cielos (*hyperkosmion hapanton Theogenetria*) [...] Tú, refulgente reina (*Basilissa*), que estás a la derecha del Pantócrator [...] [con lo que se alude claramente a los dos iconos principales o *proskyneseis* de los pilares del presbiterio, no obstante la formulación según Salmos 44, 10] [...] Tú, invencible compañera de armas del emperador en su lucha contra los bárbaros, que en todo momento conservas tu herencia y la capital (*megalopolis*), que te ha sido encomendada, como fuente y raíz de piedad (23) [...] Tú, “llena de gracia” ante Dios (*Kecharitomena*), que

superas toda visión y comprensión, y excedes los límites de la naturaleza, como mediadora (*mesitis*) entre Dios y los hombres [...] mantén tu invencible privilegio sobre la grey de estas monjas a ti consagradas y confiere a su naturaleza femenina la virtud (*arete*) propia del género masculino (*adelphotes*) (25) [...] Como modesto signo de agradecimiento por los favores que nos ha concedido la "Madre de Dios llena de gracia", hemos puesto este monasterio bajo su autoridad y posesión [...] (31).»

Núms. 59-75: «Liturgia e iluminación. En la excelsa fiesta de la «Madre de Dios llena de gracia» y de nuestra Señora, esto es, la de la Dormición de la Virgen (*koimesis*), los candiles habituales deben sustituirse por candelabros de plata de varios brazos [...] También se pondrán velas con un pábilo de algodón en los candeleros del *templon* [la viga superior del iconostasio] y en los *proskyneseis* [iconos titulares] [...], cada una de seis onzas de peso. Además se encenderán velas de una libra [...] en los candeleros de doce luces que hay delante del sagrado icono de la Madre de Dios expuesto para la veneración (*pro tes prokeimenes eis proskyneseis bagias eikonas tes Theotokou*) [...] En las tumbas [...] se colocarán velas de cuatro onzas [...] y se añadirá aceite de rosas, esencia de aloe e incienso [a continuación vienen otras disposiciones para las fiestas del nacimiento de la Virgen, la exaltación de la Cruz, San Demetrio y la presentación de María en el Templo; 109] [...] Luces perpetuas arderán día y noche [también en otras ocasiones]: una en el *bema* (presbiterio) y otra ante la «Madre de Dios Llena de Gracia». Delante de los [iconos] *proskyneseis* habrá de continuo candeleros de doce luces, en los que hay que encender una [luz] cada día durante la salmodia [el canto litúrgico de las siete horas del día] [...] (113). Por lo que respecta a las procesiones (*litai*) que las monjas tienen que celebrar conforme al uso de la Iglesia, su trayecto no debe ser largo, sino que irán de la iglesia a través del atrio hasta el [icono de la] *Koimesis* [...] que se encuentra fuera del dormitorio común, y los sacerdotes del monasterio llevarán el libro de los santos Evangelios y la venerable cruz [...] (131).

#### B. Inventario de las reliquias, iconos, libros y ajuar litúrgico (152-155)

Además de las reliquias de la Vera Cruz o estaurotecas en forma de trípticos y de 1) los iconos diástilos para los vanos del iconostasio, realizados en metal y con representaciones de los cuatro evangelistas, se mencionan: «2) una Madre de Dios [icono] que, al igual que Cristo [probablemente representado encima], está sentada en el trono y [evidentemente, representaciones de festividades marianas dispuestas alrededor] el nacimiento y la dormición de la Virgen, la Anunciación, la presentación en el Templo, la Natividad y 3) el bautismo de Cristo [...] 4) Un gran icono pintado de la santísima Virgen con el Niño en el *bema* [¿en la entrada ?] y 5) un icono de igual tamaño de Juan el Teólogo. Un icono parecido de san Basilio, 6) uno semejante del profeta Daniel con alas [puertas] y otros santos [...] 7) Un icono [...] de santa Eufraxia, de Cristo *Antiphonetes* [véase texto 9] y de la santísima Virgen», 8) otros iconos de un mártir, de los 40 mártires, de la Madre de Dios, de san Juan Crisóstomo, etc. «15) Un icono antiguo (*palaia*) y un icono similar [en antigüedad].»

A continuación se catalogan los iconos con guarniciones y ornatos valiosos: «17) un icono de la Madre de Dios con el Niño, con guarnición de plata sobredorada con diversas figuras y pasta de vidrio (*hyelion*). 18) Otro icono pintado (*eikon hylographia*)

nuevo (*kainourgos*) con Cristo entronizado y debajo [en el centro] la Madre de Dios igualmente entronizada y a ambos lados san Pedro y san Pablo y los 19) dos santos Teodoros con marco (*peripherion*) de plata sobredorada. 20) Un icono pequeño de plata con la Crucifixión y otro similar con la Natividad [...]» (153).

Además se describen los iconostasios (154), ricamente decorados con plata, y con representaciones de santos y serafines con sus seis alas, y en las santas puertas (*bagia thyra*) las figuras de la Anunciación, *Chairetismos*, igualmente hechas en plata. Las *bar-mosphinia* (jambas) de las puertas tenían imágenes de Cristo y de la Virgen.

#### 24. La magnificencia en el monasterio de un general

*Typikon de Gregorio Pakourianos para el monasterio de la Madre de Dios de Petritsa (Backovo) (1083)*

(P. Gautier, «Le Typikon du Sebaste Grégoire Pakourianos», *Revue des Études Byzantines* 42 [1984], pp. 5 ss.; sobre la persona del fundador, P. Lemerle, *Cinq études sur le XI<sup>e</sup> siècle byzantin*, París, 1977, pp. 158 ss.)

El fundador desempeñaba el alto cargo imperial de gran *domestikos* para el Occidente (del Imperio). El monasterio se encontraba en la provincia (*thema*) de Filipópolis, en la actual Bulgaria. La comunidad de Petritsa (Basilikis) le había sido concedida al general por el emperador. La regla monástica toma como modelo la del monasterio Ta Pahagiou de Constantinopla. En él había tres iglesias. Además de la Virgen, los patronos del monasterio son san Juan Bautista y el mártir san Jorge. Estaba previsto que acogiese las tumbas de su fundador y de su hermano. Cincuenta monjes, junto con el superior, constituirán la asamblea y, como el fundador, ser de origen georgiano. Seis sacerdotes y dos diáconos celebrarán la liturgia tres veces por semana, además de domingos y fiestas.

El preámbulo expone el origen y la biografía del fundador, así como su intención de hacer del monasterio su última morada y de canjear la belleza de la iglesia por su recompensa en el más allá. Tanto la liturgia como el resto del ordenamiento tenían que seguir el ejemplo del monasterio de Ta Panhagiou (21).

En una crisis de sus vida y de su carrera, el fundador decidió dirigirse «a mi esperanza cierta (*vevaia elpis*), mía y de todos los pecadores, [...] la alabadísimas Madre de Cristo, nuestro señor, y también al eminente precursor (*prodromos*) [...] Juan y al magnífico mártir y atleta de Cristo, Jorge. A éstos elegí para que me acompañen y sean mis abogados ante Cristo, nuestro Dios, en el terrible día del Juicio, junto con todos los demás santos y amigos de Cristo. Así erigí el [...] recinto de la iglesia [...] para gloria y alabanza de estos tres [santos] [...] Con toda la belleza y magnificencia que me permitían mis fuerzas y los tiempos [...] (33).

Liturgia e iluminación. Hemos dispuesto celebrar así en nuestra iglesia el 15 de agosto la fiesta de la santísima Virgen, su santa y venerable dormición (*Koimesis*). Queremos que se celebre esta fiesta universal de la Madre de Dios con [...] el esplendor [...] con que se celebra en las principales y afamadas iglesias [...] (71).» En general para la iluminación en las distintas iglesias, núm. 12. «Día y noche arderán tres lu-



ces perpetuas ante del icono de la santísima Virgen, una en el gran *bema*, y delante del santo *bema*, en el iconostasio (*kankelois*), una vela ante la Crucifixión redentora, otra ante el icono del precursor y Bautista, así como otra ante el icono de san Jorge [...] Además, todos los días, en el momento de la himnodia, se encenderán doce velas ante [los iconos de] las doce fiestas (*despotikon dodeka heorton*) [probablemente se encontraban en el iconostasio: véase también el inventario *infra*; 73]»

«La memoria del fundador.» Además de las ofrendas por el alma del fundador que tienen que efectuarse a diario, tanto en la liturgia como en forma de reparto de limosnas, se dispone lo siguiente. «En la fiesta [anual] de nuestra santa iglesia todos los sacerdotes tienen que celebrar la liturgia por nosotros: por mí, por mi hermano y por nuestros padres difuntos, y lo mismo el día de la Anastasis de Cristo, nuestro Dios, que comúnmente llamamos Pascua, y el día de la Ascensión del Señor y el de la fiesta de Pentecostés [...] Y también en la Anunciación, la Natividad, el Bautismo del Señor [...] y en el resto de las doce fiestas (*despotikais heortais*; véase *supra*; 101). La memoria de los [monjes] difuntos estará a cargo de un sacerdote, que la celebrará permanentemente en la capilla (*euketerion*) del santo Bautista [...] (109).»

El inventario «de los objetos e iconos sagrados y de todas los demás venerables presentes que se donaron y legaron a nuestro monasterio (119)». Además de cruces y estatuotecas muy valiosas, se mencionan iconos grandes y pequeños hechos en oro, esmalte y piedras duras, a la manera y uso de Georgia, por ejemplo, como el tríptico de la Virgen de Kachuli (cfr. también capítulo 10, nota 17). Cabe destacar especialmente:

«1) Un icono grande de la Transfiguración [de Cristo] en esmalte (*cheimeute be Metamorfosis*) [...], 2) un icono pequeño de la Madre de Dios con alas (*thyridon*) en esmalte, 3) un icono de la Crucifixión con alas en piedras duras (*litinos*), 4) un icono pintado (*hylographia*) de san Jorge guarnecido en plata, un total de 27 iconos pintados sobre madera con colgadores, 5) y un *templon* (viga del iconostasio) que - 32) tiene [los iconos de] las doce fiestas (*dodeka heortas*) [véase *supra*; 121] [...] doce grandes candelabros (*manoualia*) de bronce, y otros dos pequeños. Un único candelabro (*manoualion holokleron*) del *templon* con su candelero (*keropegion*) y otros dos pequeños con palmatorias para las manos (*meta ton dia cheiron kratematon auton*; 123)».

## 25. Descripciones de iconos en inventarios monásticos y testamentos

A. *Diataxis* o disposición de Miguel Attaleiates para el monasterio de Cristo en su Suma *Misericordia* (*Panoiktirmon*) en Constantinopla (1077)

(W. Nissen, *Die Diataxis des Michael Attaleiates von 1077*, Jena, 1894, especialmente pp. 78 ss.; P. Gautier, «La Diataxis des Michael Attaleiates», *Revue des Études Byzantines* 39 [1981], especialmente pp. 16 ss., 89 s.)

«1) Un icono grande pintado de Cristo en su Suma Misericordia (*Panoiktirmon*) de pie o cuerpo entero (*stasidia*) [...] 2) Un tríptico con Cristo de medio cuerpo (*laimen*) sobre un armazón sobredorado (*proseuchadion*): en las alas [literalmente, «puertas»] están representadas la Madre de Dios y el Precursor [san Juan Bautista], los apóstoles Pedro y Pablo, los santos Artemio y Lucilia, y, por fuera, los mártires

Jorge, Akindinos, Nicolás, Metodio, Cosme y Damián. 3) Otro icono de plata sobredorada con Cristo de medio cuerpo, y a su alrededor, seis figuras y la *Hetoimasia* [el trono vacío a la espera de la segunda venida de Cristo]. 4) Un icono de plata sobredorada de la santísima Virgen con el Niño en el brazo izquierdo (*Aristerokratousa*), con siete figuras alrededor y arriba una inscripción que [hace referencia] a la iglesia de la santa Madre de Dios [...] 5) Un icono pintado de santa Catalina engastado en plata sobredorada, en el cual [hay] seis medias figuras y dos figuras completas. 6) Un icono pintado del venerable Precursor [san Juan Bautista] sin engastar. 7) Otro icono pintado con la Deesis. 8) El *templon* y, en el centro [del friso de iconos] la Deesis y [a ambos lados] la narración [*diegesis* o vida] del venerable y santo Precursor [san Juan Bautista]. 9) Un icono pintado de san Pantaleón engastado en plata sobredorada y 25 figuras sobre vidrio (*hyelion*), y el marco tiene alrededor 16 figuras [...] 10) Los capiteles (*kephalokionia*) de las santas puertas [del presbiterio, esto es, del iconostasio] con las imágenes de Cristo y de la Madre de Dios, de una libra [de plata] de peso.»

B. *Testamento de Eustathios Boilas* (1059)

(S. Vryonis, «The Will of Eustathios Boilas», *Dumbarton Oaks Papers* 11 [1957], pp. 264 ss.; P. Lemerle, *Cinq études sur le XI<sup>e</sup> siècle byzantin*, París, 1977, pp. 15 ss., especialmente 24 s.)

Entre muchas piezas de ajuar litúrgico, Boilas lega a la iglesia, que había construido mucho antes, una cruz dorada con imágenes en esmalte y una cruz procesional; además:

«1) Ocho iconos a la encáustica dorados; entre ellos, hay una Crucifixión completa (*holokanonos*) con dos alas (*dihyron*). 2) Un san Jorge con forma de escudo (*skoutarin*). 3) Los santos Teodoro y Jorge, un pequeño *Theotokitzin* (?), un san Basilio. 5) Dos grandes *Theotokia* [iconos de la Virgen con una extensión litúrgica así como los himnos del mismo nombre]. 8) La Crucifixión en forma de escudo (*skoutarin*). 9) Doce iconos de bronce. 21) Treinta iconos pintados distintos con las doce fiestas (*despotikas heortas*) y diversos santos [...]».

C. *Inventario conforme a la regla del monasterio de la Madre de Dios Eleousa* (*Misericordiosa*) en Veljusa, cerca de Strumitsa (Bulgaria; 1085)

(L. Petit, «La monastère de Notre Dame de Pitié», *Izvestija Russk. Archeol. Instituta* 6, Constantinopla, 1900, pp. 1 ss., en especial 118 ss.)

El monasterio fue fundado en 1085 por un tal Manuel, más tarde obispo de Strumitsa, y a principios del siglo XII recibió ricas donaciones imperiales. El inventario conservado fue redactado ca. 1449 en su forma actual, durante el mandato del abad Meletios, y comprende también donaciones anteriores. Resulta importante la diferencia entre iconos decorados (*kekosmetoi*, con valiosos marcos y guarniciones) y sin decorar (*akosmetoi*). La existencia de un icono de tres santos de Calcedonia muestra que el fundador trajo al monasterio el culto a los santos de su patria, Bitinia. Un número sorprendentemente grande de iconos tenía su imagen como donante. En el *templon* había una doble serie de iconos con medias figuras.

«1) Un icono en metal (*sarout*) de la Madre de Dios con el Niño, como *Kathisma* (?), con un marco estrecho de plata sobredorada. 2) Un icono de plata sobredorada sobre una tabla (? *monopetalos*) con figuras enteras (*stasidia*) repujadas de los tres santos guerreros [san Jorge, san Teodoro, san Demetrio], con distintos bustos de santos en el marco. 3) Un icono pintado de la Madre de Dios, con un nimbo (*phengos*) estrecho y un marco estrecho de plata sobredorada sin figuras. 4) Otro icono de la Madre de Dios, como *Kathisma* (?), hecho de una piedra lisa sin manchas (*libhos amiantos*) con un marco estrecho de plata sin figuras.

5) Un icono grande de la santísima Madre de Dios con el Niño, de pie, y el Niño se acerca a su pecho balbuciendo algo (*engkeardion, eulalaton*), y los nimbos de ambos están hechos de plata sobredorada y esmalte. 6) Un icono grande pintado de la Madre de Dios con el Niño, de medias figuras y como icono procesional (*laimion signon*), y los nimbos de ambos son de plata sin sobredorar. 7) Un icono de la Madre de Dios de pie con el Niño, de una vara de alto [*pechyaion*: probablemente mayor, una medida de longitud normalizada], y los nimbos de ambos son de plata. Y éstos son los santos iconos [...]

8) Los iconos sin decorar (*akosmetai*) son los siguientes. Un icono sin decorar de la santísima Virgen en postura de ruego (*presbeia*), de una vara de alto, y está vinculada con la Madre de Dios *Eleousa* [el icono titular], la imagen de *proskynesis* o de culto (*proskynema*). 9) Otro icono, de una vara de alto, con la fiesta del Santísimo (*beorteta bagia ton hagion*). 10) Uno icono del mismo tamaño con la Dormición de la Virgen (*Koimesis*). 11) Un icono del mismo tamaño de la *Theotokos*, como *Kathisma* (?), que también tiene el donante [representado en la imagen]. 12) Un icono del mismo tamaño de los tres mártires Manuel, Sabel e Ismael. 13) Un icono de san Nicolás, de pie, asimismo con el donante. 14) Un icono grande, de cuatro palmos de largo (*tetra spithamon*) con Cristo, Pedro y Pablo como figuras de cuerpo entero, y diversos bustos alrededor.

15) Encima del *templon* hay iconos con medias figuras, a saber, Cristo y san Juan Bautista, ambos de una vara de alto, san Pedro, de tres palmos, y san Juan Crisóstomo de pie, de una vara. 16) Un icono de san Auxencio con Esteban el Joven (*Neos*). 17) Un tríptico con la Crucifixión en el centro y la *Koimesis*, la Anastasis, la Ascensión y la Natividad en los laterales. 18) Un icono de la Deesis sobre tabla (*sanidi*). 19) Un icono de los 40 mártires, con alas. 20) Un icono grande de la segunda Parusía, o venida, con alas. 21) Un icono de los santos «Anargyroi», como medias figuras, sobre tabla. 22) Un icono de san Demetrio, de casi una vara de alto (*pseudo pechyaion*), asimismo 23) un icono de san Juan Crisóstomo.

24) Dos iconos recién donados de Cristo y la Virgen, de dos palmos de largo. 25) Un icono pequeño de san Menas de bronce dorado. 26) Tres iconos de san Eleuterio, san Juan Crisóstomo y san Blas, de una vara de alto, sobre un tablón. 27) Un icono de metal del Salvador con forma de escudo (*skoutarion*), que me olvidé de enumerar arriba entre los iconos decorados.»

D. Acta notarial del año 1143. Inventario (Apographe) del monasterio de la Madre de Dios de Xylourgos en forma de acta notarial, contenido en un legajo del monasterio de San Pantaleón (Roussikon) en el monte Atbos.

(*Akty Ruskogo na sv. Afone monastyria sv. Pantelejmona* [Acta praesertim graeca Rosiki in Monte Athoni monasterii], Kiev, 1873, pp. 50 ss., núm. 6)

Resultan notables tanto la suntuosidad como el gran número de iconos en un monasterio de relativa poca importancia, con lo que nos podemos hacer una idea de cuán grandes han tenido que ser las pérdidas en los grandes centros. El inventario menciona varios grupos de iconos, que estaban adscritos a distintas iglesias, entre ellos sólo 90 pintados en un lugar. Un icono de la Virgen de la Deesis, con su actitud orante, probablemente hacía pareja con el icono igualmente mencionado de Cristo.

«1) En el presbiterio (*bema*) [hay] diez iconos. Además, un icono de san Simeón el Estilita con las figuras de santa Marta y san Conon [...] (50). 12) Ahora sobre los santos iconos [en detalle]. Un icono de la Santísima Virgen con el nombre de Deesis [por tanto, de lado en actitud orante] y encima la historia del Señor: tenía también una inscripción y un nimbo (*phengos*) de plata sobredorada y los puños de la túnica (*epimánika*) del mismo material. 13) Asimismo Cristo [como icono] con la misma hechura, con nimbo y puños magníficos, y alrededor del marco de plata sobredorada se veían diversas figuras pintadas [...]. 14) El [icono de tres figuras de la] Deesis [Cristo, la Virgen y san Juan] con nimbos y puños de plata sobredorada. 15) Un icono de una figura de pie de gran tamaño (*stasidion*) de Nuestro Señor con *chrysopetalon* (?) y una cruz de plata sobre la cabeza, así como puños del mismo material y 15 piedras. 16) El *templon* de la santa iglesia con las doce fiestas (*despotikai beortai*) en una pieza [como friso] con *chrysopetalon* (?). 17) Además, 90 iconos pintados (*hylographiai*) grandes y pequeños [...] (54).» 107) Hay iconos con una decoración suntuosa, que tal vez ya se mencionaron antes. «Entre ellos, un Cristo con guarnición de plata sobredorada, nimbo de esmalte y una orla de perlas. 108) Y con una decoración similar un icono de la Santísima Virgen de la Deesis [véase *supra*]. 109) Otro icono de la Virgen con el Niño en el brazo izquierdo (*Aristokratousa*) engastado en plata (*peripheriou*) [...] 110) Otro icono [con las tres figuras de la Deesis] con Cristo, la Virgen y el Precursor [san Juan Bautista] [...] 111) Las doce fiestas con los doce meses (*ib beortes tous ib menas*: esto es, iconos calendario) [...] (60).»

E. Inventario de una iglesia del palacio de Botaneiates. Documentos sobre el aspecto y el inventario mobiliario de una iglesia del palacio de Botaneiates en Constantinopla, cuando éste fue entregado a los genoveses en el año 1202

(Miklosich y Müller, *Acta et diplomata graeca*, III, pp. 49 ss., en especial 55; Mango, 1972, pp. 239 s.; Epstein, 1981, p. 7)

«La santa iglesia tiene una cúpula, una concha absidial y cuatro columnas [...] y un [...] revestimiento de mármol en las paredes y, encima, imágenes realizadas en mosaico de oro (*eikonismata dia mouseiou chrysou*) [...]

La separación del *bema* [el iconostasio] consta de cuatro soportes verdes (*stemonoron*) y dos placas de cancel caladas (*stetha*), un arquitrabe de mármol (*kosmeton*) y un *templon* de madera sobredorada [...]

F. Inventario ordinario del monasterio de la Madre de Dios de Koteina, junto a Filadelfia, en Anatolia (1217)

(S. Eustratiades, en *Hellenika* 3 [1930], p. 332. Cfr. también Epstein, 1981, 22)

«1) Iconos (*eikonismata*) grandes de la *proskynesis*. 2) Otros cinco en el *templon*. 7) En el *templon* igualmente los doce iconos pequeños de las fiestas principales del Señor (*eikonismata ton basilikon heorton*). 19 y 20) Dos iconos decorados (*kekosmeme-na*) [con metales preciosos] de Cristo y san Jorge.»

## 26. Las reliquias de la capilla palatina en Constantinopla

*Catálogo de Nicolás Mesarites (ca. 1200)*

(F. Grabler, *Byzantinische Geschichtsschreiber*, 1958, IX, pp. 287 s. [traducción alemana de la descripción de la revuelta palaciega de Juan Comneno])

«1. Aquí se expone para su veneración la corona de espinas, aún fresca y verde e intacta, pues se ha hecho partícipe de la incorruptibilidad por el contacto de la cabeza de Nuestro Señor Jesucristo, una refutación de los judíos, aún incrédulos, que no veneran de rodillas la cruz de Cristo [...]; si se pudiese tocar, su tacto sería liso y muy agradable.

2. El venerable clavo, que hasta la fecha no ha mostrado el más mínimo signo de herrumbre por causa del cuerpo de Cristo, puro y libre de toda maldad, el cual traspasó con otros tres en la hora de la Pasión [...] Penetre este clavo las entrañas del Archienemigo, del Maligno, y a él, que, por su naturaleza en cuanto espíritu, es inmortal, le dé horrible muerte [...]

3. Las mortajas de Cristo, hechas de lino [...] Aún despiden aroma a mirra y han vencido la descomposición, porque [...] envolvieron aquel cuerpo desnudo, embalsamado, superior a toda ponderación.

4. [...] aquel "lienzo" [...] que hasta el día de hoy se ha mantenido milagrosamente húmedo por el sudor que enjugó de los "hermosos pies de los que anuncian el bien" [Romanos 10, 15].

5. La lanza que atravesó el costado del Señor. [...] está conformada a modo de cruz. Quien [...] tenga buena vista, descubrirá en ella restos de sangre [...].

6. Aquella túnica de púrpura que los malvados pusieron al Señor de la Majestad para mofarse de él como rey de los judíos.

7. La caña en la derecha del Salvador que quebró la cabeza del Archienemigo, Satán, que había adquirido la forma de una serpiente [...]

8. Las suelas que llevaba el Señor en sus pies; también se llaman sandalias. Su longitud y anchura no alcanza la longitud del palmo de una mano grande de hombre, sino que tiende a la armonía [...]

9. Este número nueve lo ocupa una piedra que está sacada de la losa del sepulcro [de Cristo]. Es una segunda piedra de Jacob [cfr. 1 Moisés 28, 18], un testimonio de la resurrección de Cristo de entre los muertos, una piedra angular de la piedra angular que es Cristo [...]

Ahora tienes, pueblo, estos diez mandamientos, pero aquí también pondré antes tus ojos al mismo Legislador, reproducido con suma fidelidad en un lienzo y cincelado en quebradiza arcilla con tal arte, que se ve que no procede de manos humanas [...]

Esta iglesia, este lugar es un segundo Sinaí, un nuevo Belén, [...] Jerusalén, aquí está por segunda vez el Lavatorio, la Última Cena, el monte Tabor, el pretorio de Pilatos y el Calvario, que en hebreo se llama Gólgota. Aquí nace Él, aquí es bautizado [...] Aquí es clavado a la cruz, y quien tenga ojos, ¡verá el supedáneo [de la cruz]! En esta iglesia es enterrado, y la piedra que se apartó del sepulcro, es en esta iglesia testigo de la Palabra. Aquí, aquí resucita de entre los muertos, el sudario y las mortajas dan testimonio visible de ello.»

## 27. Catálogo latino de reliquias que había en Constantinopla

*Descripción de reliquias e iconos de la capilla palatina, la iglesia de Santa Sofía y otras iglesias marianas de Constantinopla según un catálogo latino de principios del siglo XII* (K. N. Ciggaar, «Une description de Constantinople traduit par un pèlerin anglais», *Revue des Études Byzantines* 34 [1976], pp. 211 ss., en especial 245 ss. Para una forma más antigua y completa del texto, Mercati, como en capítulo 10, nota 1, y seguramente una traducción de un original griego)

«I. En primer lugar, en el gran palacio, en el templo de la Madre de Dios, hay los siguientes objetos sagrados y reliquias: el santo paño (*manutergium*) en el que está pintado el rostro de Cristo (*vultus ... impictus*) y que Cristo envió al rey Abgar de Edessa [...] El santo paño tiene, pues, el rostro del Salvador sin pintura (*sine pictura*). La santa teja (*tegula*), en la que también ha aparecido el rostro de Cristo [en imprevista] del santo paño. Dan fe de un gran milagro, porque tienen el rostro del Señor sin pintura. Y luego la carta que Cristo escribió de su puño al mencionado Abgar [...] A Abgar lo bautizó el apóstol Tadeo después de la Ascensión del Señor. El paño (*pelvis*) con el que Cristo lavó los pies a los discípulos. El lienzo con el que fue ceñido el Señor. La corona de espinas, la túnica (*clamis*), los azotes, la caña (*arundo*), la esponja, la madera [de la cruz] del Señor, los clavos, la lanza, sangre, las vestiduras, el cinto, las sandalias, el lienzo y el sudario de su sepultura (*lintheamen et sudarium...*). La piedra que pusieron bajo la cabeza del Señor. Las vestiduras de la Santa Virgen [...], su velo (*velamen*), un parte de su cíngulo, sus sandalias [...] La cabeza de san Juan Bautista, su mano junto con el brazo, algunos pelos suyos [...], la vara de Moisés [...], la cabeza completa de san Pablo apóstol y sus cadenas [...], el brazo de san Andrés apóstol [...], el dedo que santo Tomás introdujo en la herida del costado del Señor, la cabeza de san Lucas evangelista [...], las reliquias de los santos Cosme y Damían [...] y de los santos Pantaleón, Teodoro, Demetrio [las vestiduras] [...] así como de los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob [...] y de muchos santos y santas vírgenes sin cuento [...]

II. En Santa Sofía, la gran iglesia, [...] están los pañales en los que fue envuelto Cristo, el oro de los Reyes Magos [...], la madera [de la cruz] y partes de todas las reliquias que hay en el gran palacio. La sangre de Cristo. La sangre y la leche (*lac*) de san Pantaleón [...] en una gran ampolla de cristal con tapa de oro. [En su martirio, se cuenta que de sus heridas manó leche, que el día de su fiesta se separa de la sangre y sube hacia arriba] [...] la cabeza de Anastasio confesor, el pupitre de san Juan. Las me-

didas del cuerpo de Cristo, tomadas en Jerusalén por hombres piadosos (*mensura longitudinis corporis*), de donde el emperador Justiniano tomó las medidas de la cruz dorada que mandó colocar en la entrada al tesoro (*gazophilacii*; con las reliquias antes mencionadas). A la derecha del altar de la iglesia, delante del muro, está la tapa (*hostium*) del sepulcro del Señor [...] Detrás, en el muro, se encuentran diversos objetos sagrados de la Pasión de Cristo [...] Delante de la reliquia del sepulcro hay una tabla de plata de las mismas medidas que la tapa, totalmente sobredorada, y muestra una Crucifixión con María y san Juan. Y delante han colocado una placa de mármol con ventanas, y así han marcado este lugar santo (*locum sanctum*). En este lugar custodian la madera de la cruz durante cuatro días en medio de la Cuaresma, y se venera la sangre de Cristo [...] En el muro, junto a este sitio, se encuentra un icono milagroso de Cristo (*imago .... fecit Deus magnum miraculum per illam*). [A continuación viene una larga relación del milagro que obró el icono con un notario] [...] Y muy cerca está la piedra de la fuente de Jacob en la que se sentó el Señor cuando habló con la samaritana [...] Y encima en el muro está la cruz de plata sobredorada que el santo Constantino mandó hacer según la figura que vio en el cielo [...] Por eso puso allí piedras de color verde esmeralda a modo de estrellas. Y allí mismo en la esquina está el icono de la Virgen [...] que sostiene en los brazos a Jesús, al que un judío hirió en el cuello con un cuchillo y brotó sangre [...] [ Sigue el relato del judío manchado de sangre que tuvo que librarse de la sospecha de ser un asesino.] También hay allí tres puertas [...] hechas con la madera del Arca de Noé, y obran milagros todos los días. En la parte derecha de la iglesia, fuera, en el atrio, se encuentra el icono de santa María que estaba en Jerusalén, al que santa María Egipciaca se dirigió implorante en aquella época y luego escuchó una voz de la boca de la Virgen [...] [Según este texto, la mesa en la que Abraham agasajó a los tres ángeles, se encontraba en la capilla de San Miguel, en el palacio, y aún no en Santa Sofía, como más tarde].

III. Cerca del palacio, del lado de la iglesia de Santa Sofía, se encuentra el monasterio de la Santísima Virgen María, y en él custodian su icono que llama la *Hodegetria*. Se interpreta como "la que indica el camino" (*deducatrix*), porque, en aquel tiempo, María se apareció a dos ciegos, los condujo a su iglesia y les devolvió la vista. [Había allí un asilo para ciegos.] Este icono [...] lo pintó el evangelista san Lucas, y cada martes es llevado en procesión por toda la ciudad con cánticos e himnos. Mucha gente lo acompaña, los hombres delante y las mujeres detrás.

IV. Junto a la iglesia de Santa Sofía se encuentra la iglesia de la Virgen que llaman Chalkoprata y en la que hay unidas tres iglesias: una de Cristo, otra de la Virgen y otra de Santiago, el hermano del Señor. En la gran iglesia de la Virgen están las reliquias del santo mártir Nicetas, y en la de Cristo se encuentra arriba, cerca del altar, un icono de Jesús que en la época del emperador Heraclio obró un gran milagro. [Sigue la historia de Teodoro y el judío Abramios] [...], y en la capilla de la Virgen, junto al altar, hay un cofre de plata con las vestiduras [el cingulo] de María.

V. En la iglesia de la Virgen en Blaquernas, en la segunda iglesia [...] donde la cortina (*pallium*) que hay delante del icono de la Virgen no se levanta por mano humana sino por gracia divina (*divina gratia*). En el altar de esta capilla hay un cofre de plata con el cingulo de la Virgen [confusión con IV, Chalkoprata].»

## 28. Descripción literaria de un icono en el siglo XI

Miguel Psellos, *Tratado sobre un icono de la Crucifixión*

(P. Gautier, «Un sermón inédito de M. Psellos sur la crucifixión», *Byzantina* 14 [1987]. Quiero agradecer a Kenneth Snipes, Washington, la referencia y a Gianfranco Fiaccadori los consejos con la traducción. La numeración hace referencia a la edición de Gautier. Sobre el texto, cfr. *Bibliotheca hagiographica graeca*, vol. supl. III, núm. 447 c.)

Al final de un largo tratado, Psellos describe un icono de la Crucifixión al estilo de las *ekphrasis* antiguas (1.413 ss.). No sólo eres dotados de inteligencia sino también imágenes inanimadas, *indalmata*, podían constituir medios de la gracia. «Parecen hechos por manos de hombre, pero, en secreto, su artífice es Dios, que hace de la pintura utilizada por el artista su instrumento (*organon*)» (1.420). El pintor ha vuelto a contar lo ocurrido con todo detalle, incluso se ha atenido a la verdad en la elección de la madera de la Cruz. «Si Cristo no hubiera ya muerto y retornado el espíritu al Padre, lo verías padecer e implorar el socorro paterno (1440). Mas como ya entregó el espíritu, contéplalo como un muerto vivo (*empsychos nekros*). Basta con hacerlo visible en el cuerpo, y no en el alma (1.447) [...]. La postura corresponde a la (irregular) anatomía humana (1.460). La obra antes se habría atribuido a la naturaleza (*physei*) que al arte (*techné*)» (1.465). La cabeza no ha sufrido (1.495). «El cuerpo de nuestro Señor es de tal índole, [...], tan animado y sin embargo muerto, que su representación no se puede deducir de un modelo (*paradeigma*), sino que se la podría querer como modelo de todos los demás iconos (1.509). ¿No aparece aquí María, la Madre del Señor, como la viva imagen ideal (literalmente: *agalma* o estatua) de las virtudes? En su dolor no ha perdido la dignidad. Más bien parece meditar en secreto. Su mirada está puesta en ideas inefables (*aporrbetous ennoias*), y en el interior de su alma vuelve a pasar una vez más todo lo que ha precedido a esta (muerte) (1520) [...]. En el sufrimiento Jesús está ahí muerto. Pero, puesto que es la *dynamis* (divina) la que ha movido la mano del pintor [...], lo ha representado vivo en el último aliento [...], al mismo tiempo animado y también inanimado (*empsychos u apsychos*). El hecho de que ahora lo represente animado en una reproducción (*mimesis*) exacta es posible porque entonces también ambas cosas (la muerte y la vida) estaban unidas. Lo mismo que entonces Jesús vivía contra la naturaleza y, a pesar de sus dolores, estaba muerto, así ahora se le puede representar contra las reglas del arte, pues la gracia (*charis*) se lo hace posible al arte» (1.539-1.547).

Finalmente, Psellos habla del valor de la representación pintada (1.584). «El hecho de que la pintura proceda exactamente según la ley del arte se puede constatar en el color, tal como dijo un hombre sabio. Pero lo que aquí se admira antes bien radica en el hecho de que el icono está por entero lleno de vida y no carece de movimiento. Es decir, si la mirada se dirige sucesivamente a las partes individuales, entonces se las ve cambiar, aumentar y moverse [...]. Así es como el muerto parece animado y, no obstante, se ve precisamente lo que carece de vida, es decir, el cuerpo (*kai to dokoun houtos apsychon akriivos*; 1591). Ciertamente, los elementos (*schemata*) de tal pintura se pueden encontrar también en iconos no artísticos (*atechnois*), es decir, [...] la impre-

sión de la vida en el color de la sangre y la impresión de la muerte en la palidez. Pero ahí son imitaciones de prototipos (*typôn mimemata*) y reproducciones de copias (*eikasmatôn eikasmata*; 1595). Aquí, en cambio, la impresión no la produce la combinación de los colores, sino la proximidad a la naturaleza viva, no movida por el arte. Apenas puede uno imaginarse cómo el icono pudo nacer en tal forma. Lo mismo, pues, que la belleza (*kallos*) se basa tanto en el contraste (*antilogias*) como en la armonía (*eubarmostias*) de las partes y los miembros, así la pintura irradia (*hyperphîôs apolampeî*) en tal belleza, aunque no pertenezca a la apariencia (de la naturaleza; 1600).»

«A pesar de que esta pintura animada (*empsychos graphê*) no se forma a partir de la unión artística de tales partes, sin embargo la apariencia de vida (*empsychon eîdos*) va más allá. De manera que el icono vive primero por el hecho de que la imita (la vida) según el arte, y luego porque, en vez de meramente copiarla, la reproduce en el espíritu y bajo la influencia de la gracia (*charis*). Ahora bien, ¿qué pasa con la comparación de imágenes y sombras de Platón? Este icono no lo quiero comparar con ninguna otra pintura, aun cuando se descubrieran imágenes a la manera antigua (*tes archaîas cheiros*) o incluso se encontrara su arquetipo. Tampoco querría que algunos (pintores) de nuestra época o del pasado más reciente hubieran dado forma (*ekainotomesan*) a tales manifestaciones. Este (icono) es idéntico, digo yo, precisamente a aquella manifestación de mi Cristo cuando, hallándose ante Pilatos, éste lo condenó por deseo del pueblo alborotado (es decir, con la expresión “Ecce homo”; 1610). Así es como se ha representado a aquél (en el icono) de un modo muy parecido. Tampoco quiero por tanto poner en duda que fue un designio superior (*epistasia*) el que guió la mano del pintor de iconos (*exeikonisantos*) y condujo al verdadero prototipo el entendimiento de quien los realizó.»

## 29. Imagen y virtud: el hombre como imagen de Dios

*Tratado de Michael Psellos sobre Génesis I, 26*

(Michael Psellos: *Scripta minora*, ed. E. Kurtz y F. Drexler, Milán, 1936, I, pp. 411-414)

Probablemente un texto que explica al hijo del emperador, alumno del autor, el conocido pasaje bíblico. Aquí solamente se ofrece en resumen. Se comparan los conceptos de *eikôn* o imagen y *homoiôsis* o semejanza. El hombre, hecho a semejanza de Dios, es su imagen, es decir, según la imagen e imagen significan lo mismo. La «imagen», filosóficamente entendida, es la capacidad del hombre incompleto de, a diferencia del animal, completarse o perfeccionarse en la auténtica semejanza a Dios. La «semejanza», de manera muy caprichosa, se entiende como el proceso de perfeccionamiento mediante la virtud, del cual también participa el cuerpo, a través del camino a la auténtica belleza. La belleza es, por consiguiente, una categoría ética. El hombre puede tanto progresar en el camino del bien como perder este camino por «incapacidad para la belleza».

El sentido propiamente dicho del texto consiste en polemizar contra Orígenes y los neoplatónicos antiguos. La jerarquía de la imagen del mundo tardoantigua, con su personal concepto de la imagen como ángel, esto es, como logos de Cristo, que repre-

senta al Padre invisible, es negada. Entre el hombre y el Dios invisible no hay un creador que no sea el propio Dios Padre, ni un modelo que se pueda diferenciar de ese Dios mismo. Psellos piensa de manera más sencilla, sin la conceptualidad de la filosofía antigua, y por eso la esencia de la imagen la interpreta dinámicamente en el sentido de una meta para la asimilación interna a Dios. Si nos aproximamos al Hijo de Dios, también lo hacemos al Dios Padre invisible. Sólo Gregorio Nacianceno puede interpretar correctamente la Biblia.

Me parece importante una posible conexión entre esta comprensión ética del antiguo concepto de imagen y una nueva concepción, más libre, del icono, en la que precisamente la dimensión ética se acentúa en la gestualidad de los sufrientes y en la noble expresión de la persona, semejante a Dios, de María y de los santos. Mientras que la representación se libera de su sujeción a un prototipo canónico, asume movimiento y habla, lo mismo que la poesía, de la vida y sufrimiento de la persona representada, entendida como modelo de la perfección del alma. De manera que la relajación del concepto estático de imagen en el icono, que durante tanto tiempo le sirvió, permite una nueva plasmación de modelos éticos de comportamiento o de pensamientos teológicos.

## 30. Un ordenamiento litúrgico de la iglesia de Santa Sofía

*Simeón de Tesalónica: Descripción de la liturgia (ca. 1400)*

(J. Darrouzès, en *Revue des Études Byzantines* 34 [1976], pp. 45 ss.)

La *Descripción* es una introducción a la exposición del ordenamiento litúrgico en la iglesia de Santa Sofía de Tesalónica. Cfr. también el ordenamiento de la iglesia de Constantinopla, tal como la ha transmitido un manuscrito del siglo XV conservado en el monasterio de Andreaskiti en el monte Athos (Dimitrievskij 1895, I, pp. 164 ss.). Ahí se dice que, en las vísperas, el arzobispo «besa el sagrado icono que se halla en el centro de la iglesia (*τὴν εἰς τὸ μέσον τοῦ ναοῦ ἱστάμενον*)» (164). «Cuando se realiza la pequeña entrada, se cierran la sagradas puertas ante el *bema*, y el arzobispo besa los sagrados iconos que allí se encuentran» (169).

El ordenamiento descrito, alabado como modelo, comienza con la preparación de las vísperas nocturnas. La procesión con el patriarca sale de las galerías, el *katechoumeneiois*, y desciende hasta el nártex. «Ante el portal principal (*horaîas pylas*) el patriarca venera (*proskyneî*) el sagrado icono de la Madre de Dios, en cuya proximidad también se encuentra el icono de la bienaventurada María (de Egipto), aquella santa de la que dicen que pronunció sus votos ante este icono de la Madre de Dios [...]. Una vez atravesado el portal, se dirige [...] hacia el oeste y venera el sagrado icono (del Redentor) que se halla sobre el portal y entona el canto: “Veneramos Tu imagen purísima (*achranton eikona*) [...]» (47) «[...] Una vez el clero ha ocupado sus asientos, el patriarca asciende a su sitial (*stasidion*) y venera el sagrado icono que allí se encuentra. En voz aún más alta, los cantores entonan por tercera vez los versos: “Nuestro Señor y Sumo Sacerdote...” [...] y cuando el diácono *sube* al ambón (el púlpito), comienzan las vísperas [...] La incensación (con incienso, *thymiama*) se produce de la siguiente manera. Una vez el diácono ha recibido la bendición para este acto, primero incien-

el sagrado altar desde todos los lados. Luego sale por las puertas sagradas (en los canceles del presbiterio), mueve el incensario (*thymiaron*) describiendo una cruz y luego incienso los sagrados iconos diástilos (en los vanos de los canceles del presbiterio), es decir, el icono en el centro y el expuesto para la veneración (*proskynema*). Luego sube al sitial (*stasidion* de los patriarcas), incienso el sagrado icono que allí se encuentra y al patriarca, y es bendecido por éste. (Luego se describe en detalle cómo incienso a los diferentes representantes del clero y del pueblo, pero no a los herejes, pues) la incensación significa participación de la gracia divina (*metadosis tes theias charitos*). Luego regresa (al altar), donde incienso por segunda vez los sagrados iconos en el centro, el *proskynema* (véase *supra*) y al [...] patriarca (49) [...] Luego el diácono toma parte en la procesión de entrada (*eisodos*) y, tras haberse pronunciado la oración y entonado el canto a la Virgen (*Theotokion*), hace una cruz en dirección al este y en alta voz exclama en medio de la iglesia: "Sabiduría (*Sophia, orthoi*) [...]". Y cuando todos han llegado al *bema*, veneran (*proskynesanton*), primero los diáconos y los sacerdotes, en parejas, los sagrados iconos y al patriarca. Cuando entran (en el recinto del altar), besan las puertas sagradas (*hagia thyria*; de los canceles del presbiterio del coro) [...]» (52).

Entonces comienza la descripción del rito en la iglesia de Santa Sofía de Tesalónica, donde todo sucede de manera similar; también se veneran los iconos diástilos e incluso desempeña un papel especial una réplica de la Hodegetria.

### 31. La leyenda del icono de la Virgen en San Sisto de Roma

*Una homilía en Santa María Maggiore* (ca. 110)

(La versión más antigua se halla en una homilía de la época en torno a 1100 en la Biblioteca Vaticana, Fondo S. María Maggiore, núm. 122, fol. 141 hasta 142. Su conocimiento se lo debo al señor G. Wolf, de Heidelberg, que en 1989 había concluido su tesis doctoral sobre la *Salus Populi Romani*. Por lo demás, en relación con manuscritos del siglo XIII con otra versión, véase sobre la leyenda: V. J. Koudelka, en *Archivum Fratrum Predicatorum* 31 [1961], pp. 13 ss. Sobre la leyenda y el icono, cfr. cap. 10b).

El icono a la encáustica de la Madre de Dios suplicante (nuestra il. 5) se halla en el Monasterium Tempuli cerca de las termas de Caracalla, un monasterio de monjas consagrado a santa Ágata hacia 800 y a la Virgen hacia 900, cuando recibió ricas donaciones del papa Sergio III. En 1221 los derechos y la propiedad del monasterio se transfirieron a la vecina nueva fundación dominica de San Sisto (más tarde SS. Sisto y Domenico). En 1931 las monjas se trasladaron al Monte Mario, donde hoy día custodian el icono en el monasterio de Santa María del Rosario. Sobre el diploma expedido por Sergio III el año 905 en favor del monasterio mariano de Tempuli y su abadesa Eufemia, véase Koudelka, 11 s.

La leyenda comienza con el origen de la tabla en cuanto obra de san Lucas, que llegó más tarde a Roma. Allí tres hermanos de Constantinopla —Tempulus, Servulus y Cervulus— vivían en el exilio, en la plaza llamada de Santa Agatha in Turri. «Y el Señor habló a Tempulus y dijo: "Levántate y busca la venerable imagen (*venerabilem imaginem*) que un hombre justo trajo a esta ciudad [...] y colócala (*colloca*) en esa igle-

sia que se encuentra en tu casa" [...] y que más tarde, debido a la venerable imagen, llevó el título de la Bienaventurada Virgen María [...]. Y allí vivieron (los hermanos) debido al maravilloso rostro (*ammirabilem vultum*) y a la visión (*revelationem*) que el mencionado Tempulus había visto. Tras la muerte de éstos, en tiempos del señor Sergio, obispo de la ciudad de Roma, los clérigos se reunieron y dijeron que tal imagen (*talis imago*) debía pertenecer al palacio de Letrán. A lo cual el mencionado obispo asintió y dijo: "Id allá y haced tal cosa con los honores debidos" [...]. Tras reunirse una gran cantidad de clérigos, llegaron a la mencionada iglesia y se llevaron la maravillosa imagen para transportarla al palacio de Letrán. Pero Dios [...] quiso glorificar a su Madre (e hizo un milagro). Los clérigos cargaron sobre sus hombros la venerable imagen y junto a las doncellas de Dios (*ancillis Dei*, es decir, las monjas del monasterio) [...] así como una gran multitud de personas, la llevaron (la imagen) hasta un lugar llamado Spleni. Pero de ahí ya no fue posible moverla. Al oír esto el papa, acudió a toda prisa al lugar en el que la imagen estaba anclada y pronunció plegarias (*deprecationem*). Entonces la movieron (la imagen) y [...] la llevaron al palacio de Letrán, y allí la depositaron en el mismo lugar en que también se encontraba la imagen de Nuestro Salvador (la *achiropiite* del Sancta Sanctorum). A la noche siguiente la imagen regresó por voluntad de Dios al lugar donde antes se la había custodiado (*constituta*) sin que nadie lo supiese [...]. La abadesa de aquel lugar, que permanecía desconsolada en la iglesia (*tempuli*), la vio entrar por la ventana y, profundamente conmovida, entonó un canto de alabanza a Dios por haber accedido a la devolución de la mencionada Señora.» Pero en Letrán la desaparición de la imagen produjo gran revuelo. «[...] Cuando se descubrió que la imagen había regresado a su antiguo emplazamiento [...], el papa pidió a la abadesa una explicación de lo sucedido [...]. Todos quedaron asombrados [...]. Y el papa celebró una misa y colocó la milagrosa imagen en un lugar adecuado (*apio loco*), tras acusarse a sí mismo de haber consentido este acto (el traslado de la imagen). Y en aquel lugar y hora el papa realizó muchos presentes e instituyó luces perpetuas (ante la imagen) a partir de ese momento [...]. Amén.»

### 32. La rivalidad de los iconos romanos

*Fra Mariano da Firenze: Itinerarium Urbis Romae* (1517)

(Véase *Itinerarium Urbis Romae* II, 16 y XV, 11. Ed. E. Bulletti, *Studi di antichità Christiana*, Roma, 1931, II, pp. 42 s., 189 s.)

En el presbiterio de Santa María in Aracoeli, la iglesia del Senado en el Capitolio, había, «debajo de la imagen de la Virgen llorando pintada por san Lucas», una inscripción en piedra con la afirmación de que aquella era la imagen llevada a San Pedro en tiempos de Gregorio I y que había acabado con la peste. Los canónigos de Santa María Maggiore atribuyen el mismo milagro a su imagen de san Lucas, y los dominicos a la imagen de san Lucas en San Sisto. «Pero sólo Dio sabe cuál es la verdadera (*sed qualis sit, Deus scit*).» Ante el icono de Santa María Maggiore, el autor vuelve sobre la leyenda y recuerda la tradición de Santa María in Aracoeli, «donde hasta los tiempos de Nicolás V (1447-1455) veneró el icono una hermandad a la que pertenecía



casi todo el pueblo romano», que fue disuelta a instancias de los franciscanos. «Las fiestas que la noche antes de la Asunción de María a los cielos se celebraban con la imagen del Señor y la de la Virgen, incluían la mencionada imagen de Aracoeli, que se lleva a reunirse con ellos en el Capitolio. Debido a la supresión de la hermandad, los romanos trasladaron todo a Santa María Maggiore. (Ahora bien, si el histórico icono de la peste) se encuentra ahí o en Aracoeli poco importa. Pero los tres son dignos de veneración. La opinión popular parece tener más peso que las autoridades citadas.» Ni Guillermo Durando ni Jacopo da Voragine, autor de la Leyenda Dorada, mencionan el tema. Cuando, contradiciéndolos, Antonino afirma que el original se halla en San Sisto, «entonces hace sospechosos a éste y al otro, ya que los tres autores pertenecen a la orden de los dominicos y no se ponen de acuerdo». Por eso él insistió más, por cuanto son varias las iglesias con inscripciones que se refieren a ello.

### 33. La postura de los carolingios sobre la veneración de las imágenes

#### A. Los pareceres de los Libri Carolini (ca. 790)

Cuando la traducción latina de las actas del Concilio de Nicea (véase Texto 8) llegó a la corte carolingia, en torno al año 790, Carlomagno encargó a sus teólogos un parecer que debía refutar de modo radical las opiniones del clero griego. El disgusto provocado por la exclusión de un concilio eclesialístico general no desempeñó al respecto un papel pequeño. En la argumentación resuenan con claridad tradiciones hispanas. En la redacción del texto se ha querido ver la mano de Teodulfo de Orleans. Los llamados *Libri Carolini* no tuvieron la difusión prevista porque parece que el papa hizo causa común con los griegos «y, por tanto, no debía haber provocación por su parte». Ann Freeman está preparando una nueva edición. Hasta entonces sigue siendo válida la de H. Bastgen, que se cita a continuación (en *Monumenta Germaniae Historia Legum III: Concilios II* supl., Hannover, 1924). Bibliografía: H. Schade, «Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild», *Zeitschrift für katholische Theologie* 79 (1957), pp. 69 ss.; G. Haendler, *Epochen karolingischer Theologie*, Berlín, 1958, pp. 27 ss.; A. Freeman, «Theodulph of Orleans and the Libri Carolini», *Speculum* 332 (1957), pp. 663 ss.; id., «Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini», *Viator* 16 (1985), pp. 65-108.

El texto trata muchos argumentos, de los cuales algunos se mencionan aquí, aunque no se citan. Con san Agustín, refuta la equiparación de imagen y semejanza (véase I, 8). Polemiza contra el hecho de relacionar el rostro del Señor con la Biblia en una imagen pintada, y explica la doctrina teológica sobre el rostro del Señor en la iglesia (véase I, 24). La historia de san Silvestre, que, además, no todos aceptaban, no podía utilizarse como argumento a favor de la veneración de las imágenes, pues las efigies de los Príncipes de los Apóstoles no le fueron presentadas al emperador para su veneración sino para su identificación (véase II, 12). Tampoco las opiniones del Concilio de 692 permitían sacar conclusiones (véase II, 18). La cruz, que, con giros de tono militar, se caracteriza como enseña en el combate de la vida, en su calidad de reliquia y también como símbolo y emblema de Cristo, tiene preeminencia ante cualquier imagen pintada (véase II, 28).

I. En el preámbulo se apoya en la condena del Concilio de Nicea a los iconoclastas, que habían tratado y destruido las imágenes como si fueran ídolos. «No saben que la imagen es un género (*genus*) general, mientras que el ídolo es un tipo (*species*) particular, y que no se puede poner en relación la una con el otro. A saber, casi todo ídolo es una imagen, mas no toda imagen es un ídolo. Un ídolo responde a una definición completamente distinta a la de una imagen (*imager*). Las imágenes existen para el ornamento [de las iglesias] y para la demostración de la historia de la salvación; los ídolos, sólo para seducir a los infelices e inducirlos a un rito sacrilego y una huera superstición. La imagen apunta a otra cosa, el ídolo, “como queda dicho”, sólo a sí mismo» (p. 3). La diferencia entre *genus* y *species* se encuentra en los antiguos gramáticos, como Prisciliano (17, 42) y Boecio (LP 65, 139), con menor claridad en san Isidoro (2, 8).

II. «Nos satisfacemos en los escritos de los profetas, los evangelistas y los apóstoles, seguimos las instrucciones de los santos y ortodoxos Padres de la Iglesia [...] y aceptamos como autoridad los seis sínodos universales [...], pero condenamos todas las nuevas normas de la lengua y necias invenciones [...] como aquel sínodo que, con motivo de la indecente tradición de la adoración de las imágenes, se celebró en Bitinia y cuyos escritos, en los que se echa en falta cualquier sentido, han llegado hasta nosotros» (43). En la traducción habitual, la diferencia entre *latreia* y *proskynesis* se diluía en el término *adoratio*.

III. «Las imágenes no se pueden equiparar con las reliquias de los mártires y los confesores [...], pues éstas proceden de un cuerpo o estuvieron en contacto con uno [...] y resucitarán en majestad con los santos al final del mundo [...]. Pero las imágenes son resultado del ingenio (*ingenium*) y del artificio (*artificium*) del artífice, en ocasiones de forma bella, en otras con fealdad, y están hechas de materia impura. Ni han vivido ni resucitarán, sino que, como es sabido, se quemarán o se desintegrarán, y constituirán un obstáculo para la adoración que sólo a Dios corresponde.»

IV. «De ahí que las imágenes no se tengan que adorar porque supuestamente obren signo y milagros [...] Además, nada se dice [...] [en la Biblia] respecto a que las imágenes de este tipo hicieran algo.» O estos milagros se basan en mentiras y engaños, esto es, del Diablo, o son realizados por Dios en las cosas, pero no por las cosas por sí mismas.

V. «Pues como las imágenes, según el ingenio del artista, ya bellas ya feas, presentan mayor o menor parecido con lo representado, respaldan con el brillo de lo nuevo o están deslucidas por el paso del tiempo, cabe preguntarse si merecen más honores las más o las menos preciosas (*pretiosiores an viliores*). En el primer caso, el trabajo o el material elegido (*operis causa vel materiarum qualitas*) reciben la veneración, pero no la fuerza de la devoción (*devotio*).» En el segundo caso, aun cuando se eche en falta el parecido con la persona, no se tiene en cuenta esta razón. «Renegamos de la adoración (*adorationem*) de las imágenes y aceptamos las imágenes en las iglesias en memoria (*memoria*) de los hechos santos y para ornamento (*venustas*) de las paredes [...] Los griegos veneran los muros y las tablas pintadas (*tabulas*) y se ponen en mano de los pintores. Sin embargo, algunos sabios (*docti*) logran evitar la veneración [...] de lo que las imágenes son, y veneran aquello a lo que éstas remiten (*innuant*). No obstan-

te, son motivo de escándalo (*scandalum*) para los ignorantes, pues éstos sólo veneran lo que ven» (III, 16, 137 s.).

VI. El nombre del santo en una imagen tampoco le confiere a ésta el derecho a su veneración. A una persona partidaria de las imágenes se le enseñan las de dos mujeres hermosas y le dicen que una representa a la Virgen, la otra a Venus. «Ambas se pueden intercambiar en cuanto a figura, colores y porte; sólo se diferencian por la inscripción que las acompaña [que el pintor añadió a petición], que ni las puede hacer santas ni dignas de reproche. La santidad se otorga al ser dotado de razón por el mérito de las buenas obras, mas a los objetos sin alma no por una inscripción, sino por la bendición de un sacerdote y la invocación del nombre divino» (IV, 16, 204).

#### B. El Sínodo de París sobre la carta imperial de Bizancio (825)

En Bizancio, el péndulo volvió a oscilar una vez más hacia la iconoclastia, y en el año 824 la carta de los emperadores Miguel y Teófilo a Luis el Pío provocó un nuevo parecer teológico. De ello se encargó un sínodo convocado en París en otoño del 825, después de que Luis obtuviese la autorización del papa Eugenio para ello. Los obispos y abades dan importancia al hecho de dirigir los escritos sobre la cuestión de las imágenes no sólo contra los dos partidos en Bizancio, sino también contra el inconstante papa, con el objeto de situar la verdadera autoridad de la tradición por encima de toda jerarquía; además, Luis encarga a los enviados que mantengan una línea dura en Roma. Sobre la carta bizantina: P. Speck, en R. J. Lilie y P. Speck, *Varia I*, en *Poikela Byzantina* 4, Bonn, 1984, pp. 175 ss. La carta editada en A. Werminghoff, en *Monumenta Germaniae Historica Legum III*, Concilio II, 2, Hannover, 1908, pp. 475 ss., e *ibidem*, el texto del libelo del sínodo parisino, pp. 480 ss., y del epítome, pp. 535 ss. Bibliografía al respecto: Freeman (como en A), pp. 100 ss.

I. La carta imperial acusa a los partidarios bizantinos de las imágenes de desviarse de la tradición. «Arrojaban las cruces de las iglesias y las sustituían por imágenes ante las que ponían candelas y ofrecían incienso. Las honraban en igual medida que al madero [de la Cruz] [...] y esperaban de ellas el auxilio. A menudo las rodeaban con paños y hacían de ellas [las imágenes] los padrinos de sus hijos [...] Algunos sacerdotes raspaban de ellas algo de color y lo mezclaban [antes de la comunión] con el pan y el vino [...] Algunos incluso utilizaban las tablas con las imágenes en los hogares privados a modo de altares y celebraban en ellas la misa. [Por eso se impidió todo esto en un sínodo local] y se apartaron las imágenes de los lugares más humildes (*humilioribus*), pero se dejaron en los más elevados (*sublimioribus*) [de las iglesias], allí donde la pintura asume el papel narrativo de la escritura [...]. Entonces, los partidarios de las imágenes se dirigieron a la antigua Roma para denigrar la nueva orientación y poner en duda nuestra fe, a nosotros que afirmamos el símbolo de los seis concilios generales, veneramos las tres personas de la Trinidad, confesamos la naturaleza una de la divinidad [...], solicitamos la intercesión de la Madre de Dios, Nuestra Señora, y rendimos tributo a las reliquias de los santos [...]» (pp. 478 s.).

II. [En el epítome, la reunión de París trata el asunto del culto a la Cruz, que acaba representando la línea propia, ya que] «no puede haber razón alguna para equiparar las imágenes con la Cruz de Cristo, toda vez que la humanidad fue salvada por la

Cruz, y Cristo estuvo colgado en la Cruz, no en las imágenes [...] Esta cruz estuvo prefigurada (*figurata*) en el Antiguo Testamento de diversas maneras, pero en ninguna parte se lee nada que haga referencia a que, con la revelación de la verdad en el Nuevo Testamento, las imágenes fueran equiparables o preferibles a la cruz de Cristo. Después de que los primeros símbolos (*typicis figuris*), que se cumplían en la verdad, quedasen obsoletos, resulta evidente que nosotros y el mundo estamos marcados por la Cruz y no por imágenes [...]. En el signo (*signum*) de esta Santa Cruz, como leemos, incontables santos han resucitado a los muertos, expulsado demonios de los poseídos, curado ciegos y muchas cosas similares». El epítome es una colección de textos, como lo es el propio parecer. Entre ellos figuran también las actas de san Silvestre y el relato de Eusebio sobre la visión de Constantino, que contempló el *signum* de la Cruz en el cielo (549 s.).

III. En la introducción, los teólogos francos se muestran críticos con la carta del papa Adriano a los emperadores bizantinos (Mansi, 1901, 12, 1055). [Había condenado a los iconoclastas, pero había obrado con ligereza al] «mandar que, de un modo supersticioso, se las [las imágenes] venerase. Con este fin convocó un sínodo [...] y decidió que las imágenes se podían pintar, venerar y llamar santas allí donde está permitido tenerlas, pero que constituye culpa venerarlas. Asimismo adjuntó a la carta testimonios que, en nuestra opinión, son muy desacertados y no tienen que nada que ver con la cuestión». Luego se llevó a cabo el reprochable Concilio de Nicea, que Carlomagno rechazó justamente. Sin embargo, Adriano desestimó los *Capitula* enviados por Carlomagno, y se equivocó en tal grado que, de no haber sido papa, su opinión hubiese contradicho a la verdad como a la *auctoritas*. Por fortuna, al final se adhirió a la posición de Gregorio Magno, que es la única correcta (481).

IV. Se aconseja al emperador que siga una línea propia y un camino recto, pues a derecha e izquierda están amenazantes los abismos del error. «Cierto es que a quienes se sientan en la cátedra de San Pedro les debemos el respeto que les corresponde por derecho, más tenemos noticia, y algunos de nosotros lo sabemos incluso por propia experiencia, de su supersticiosa veneración de las imágenes.

### 34. Estatuas y culto a los santos en la abadía de Conques

Libro de los milagros de santa Fe de Bernardo de Angers (*siglo XI*)

A Bernardo, discípulo de Fulberto en la escuela catedralicia de Chartres, se le confió hacia 1010 la dirección de la escuela catedralicia de Angers. Hasta 1013 no pudo ver cumplido su deseo de viajar a Auvernia para quedar convencido de los milagros de santa Fides o Foy en la abadía de Conques. Fruto de este viaje, y de otros dos posteriores, es el *Libro de los milagros* que dedicó a Fulberto. Fue editado por Auguste Bouillet (*Liber miraculorum S. Fidis*, París, 1897) y traducido posteriormente por el mismo autor en publicación conjunta con L. Servières (*Sainte-Foy Vierge et Martyre*, Rodez, 1900, pp. 441 ss.). A este respecto y sobre la estatua-relicario de la santa (aún conservada), que después de un milagro del año 985 fue objeto de adornos en orla y mangas, además de recibir una nueva corona, véase J. Taralon, en *Les Trésors des églis-*

*ses de France*, París, 1965, pp. 289 ss., núm. 534; sobre todo Forsyth, 1972, pp. 68 ss., 78 s., 85 s.; además, *Ste-Foy de Conques*, París, 1965.

I. Libro I, 13: «Según una antigua tradición, todas las iglesias del lugar [Auvernia] mandaron hacer una estatua de su santo elaborada en oro, plata y algún otro metal, para contener su cabeza u otra reliquia. Esta práctica [...], considerada supersticiosa por hombres preclaros, parece que continuaba el culto a los dioses o demonios. También yo era tan frívolo como para ver en ello un mal uso de la fe cristiana. En primer lugar vi en Aurillac la estatua de san Geraldo encima del altar, toda ella recubierta de oro y piedras preciosas. Su rostro estaba animado por una expresión tan viva, que sus ojos parecían mirarnos fijamente, y el pueblo leía en el brillo de su mirada si su petición había sido atendida.

Me dirigí a mi compañero Bernier, de lo que ahora me confieso arrepentido, y le pregunté en latín: "Hermano, ¿qué piensas de este ídolo? ¿Considerarían Júpiter y Marte esta estatua a la altura de las suyas?". Bernier, que compartía mis sentimientos, me dio la razón solítico [...]. Pues como la verdadera veneración sólo al Dios único corresponde, parece absurdo hacer estatuas de piedra, madera y bronce, salvo para Nuestro Señor en la cruz. En toda la cristiandad, es habitual venerar el divino Crucifijo, ya sea esculpido o realizado en metal, para así atraer sobre su Pasión la atención de nuestra piedad. Mas para recordar a los santos [...] debe bastar con el relato conforme a verdad de un libro o con las pinturas que los representan al fresco en los muros. Las estatuas sólo podrían justificarse por una larga tradición ya naturalizada, imposible de extirpar en el pueblo llano. Este error estaba tan extendido en estas tierras, que me habrían tratado como a un criminal si hubiera ofendido abiertamente a la estatua».

II. «Tres días después entramos en el monasterio de Santa Fe [en Conques] justo en el momento en que se abría al pueblo el espacio cultural de la estatua. Enseguida se llenó hasta tal punto y la multitud, que se arrojaba al suelo, era tan compacta, que ni siquiera podíamos arrodillarnos. Con pesar me quedé parado, alcé los ojos a la estatua y recé: "Santa Fe, cuya reliquia se encuentra en esta estatua, sé propicia a mí el día del Juicio". Luego miré con sonrisa burlona a Bernier, porque todos aquellos hombres sin entendimiento dirigían sus plegarias a un objeto sin habla ni alma [...] y aquellas palabras insensatas no procedían de un espíritu instruido. Con desprecio, calificqué a la estatua de Venus y Diana, y no obstante no se trata ni de un oráculo al que se consulta, ni de un ídolo al que se hacen sacrificios.

La estatua se venera más bien en memoria de la santa mártir, para glorificar al Altísimo. Hoy lamento mi necedad frente a esta amiga de Dios [...] Su imagen en modo alguno es un ídolo impuro, sino una memoria piadosa, que invita a la recta devoción y fortalece el deseo de que la santa interceda. En otras palabras, no es más que el receptáculo que alberga las venerables reliquias de la virgen. El orfebre le dio, a su manera, una forma humana. La estatua es tan célebre como antaño lo fue el Arca, mas tiene un contenido aún más precioso en el cráneo completo de la mártir. Ésta es una de las más bellas perlas de la Jerusalén Celeste y mediante su intercesión mueve a Dios, como nadie en nuestro siglo, a realizar los más asombrosos milagros [...] Así pues, no se puede escupir o destruir la estatua, pues su culto [...] no ha supuesto menoscabo alguno a la religión.»

III. Libro I, 17: «El monasterio de Conques estaba dedicado al Salvador. Mas como el cuerpo [de santa Fe] fue traído aquí hace mucho tiempo en secreto por dos monjes de Agen [...], a la vista de los milagros obrados en él se consagró a ella la abadía. En nuestros días, la curación de la ceguera de Guibert tuvo tal eco en toda Europa, que fueron muchos quienes donaron o legaron por testamento sus bienes a la santa. Así comenzó el pobre monasterio a hacerse rico y célebre [y los relicarios y cruces a acumularse]. Mas la mayor gloria del tesoro es el adorno de la imagen (*decus imaginis*), que fue hecha en tiempos antiguos (*ab antiqua fabricata*) y que ahora sería algo muy corriente si no se hubiera renovado y transformado en una hermosa figura (*de integro reformata in meliorem renovaretur figuram*). También se admira aquí un crucifijo muy grande de plata, cuyo paño de pureza y corona están sobredorados [asimismo, un retablo de más de siete pies para el altar mayor, hecho con tanto arte y guarnecido con piedras como los dos retablos de Tours, de mayor tamaño]». Para el nuevo retablo en el que se está trabajando, se recogen donativos que santa Fe exige a los fieles mediante peticiones y apariciones en sueños.

IV. Libro I, 28: «No puedo pasar por alto que el relicario de santa Fe ocupa el primer lugar entre los numerosos relicarios que, según costumbre local, se suelen llevar a los sínodos eclesiásticos, y resplandece con el brillo de sus milagros. Así, el obispo Arnaldo de Rodez había convocado un sínodo en su obispado, al que los monjes y canónigos llevaron los relicarios o estatuas de oro con los cuerpos de los santos. La exposición de estos relicarios tuvo lugar en pabellones y bajo baldaquinos en el prado de San Félix, a una milla aproximadamente de la ciudad. Allí se reunieron las doradas <majestades> de los santos obispos Mario y Amando, así como el relicario del mártir Saturnino, la estatua dorada de la Madre de Dios y, por último, la <majestad> dorada de santa Fe. No voy a mencionar aquí la larga serie de otros relicarios de santos que allí había presentes. [Luego acontece la curación milagrosa de un niño que] estaba sentado a los pies del trono elevado en el que se había colocado la estatua de la santa...».

V. Libro II, 4: «En otra ocasión, la estatua de la santa fue llevada a una de sus tierras en compañía del relicario donado, según dicen, por Carlomagno, sin el cual nunca salía [...] La procesión debía actuar contra cualquier abuso en las propiedades de la santa. Según costumbre establecida, cuando las tierras de la santa son ocupadas por alguien de forma contraria a derecho, los monjes llevan la estatua de la patrona a aquel lugar para reclamar sus derechos. Para ello organizan una solemne procesión del clero y del pueblo, en la que se portan velas y candeleros. El venerable relicario va precedido por la cruz procesional dorada con sus relicarios y piedras preciosas. Entre los jóvenes novicios, unos llevan los libros de los Evangelios y agua bendita, mientras que los otros percuten címbalos y hacen sonar olifantes, esto es, cuernos de marfil, que los peregrinos nobles han regalado para ornato del monasterio. En estas procesiones, la santa obra un increíble número de milagros.»

### 35. Una guía de peregrinos de Roma del año 1375

Los *Mirabilia Urbis Romae*, que ensalzan los monumentos antiguos, se han transmitido en muchas ediciones y reimpressiones de época medieval: véase al respecto Velenti-

ni y Zucchetti, 1946, pp. 3-196 (también las *Graphia Aureae Urbis* y el texto del maestro Gregorio). Además, contamos desde fecha temprana con guías de peregrinos que se ocupan de los santuarios cristianos, si bien su número aumenta a partir de la introducción del Año Santo en 1300. A continuación vamos a citar algunos fragmentos de un texto del Codex lat. 4265 de la Biblioteca Vaticana, fols. 209-216, datado en 1375, corrupto e incompleto, que fue publicado en latín por Gustav Parthey, *Mirabilia Romae*, Berlín, 1869, pp. 47-62. Hay una traducción inglesa en Francis M. Nichols, *The Marvels of Rome*, Londres, 1889, pp. 121-152.

1. El texto comienza con el milagro de la nieve durante la construcción de S. Maria Maggiore, que sitúa en mayo, e informa de la curación de Constantino de la lepra conforme a la leyenda de san Silvestre, según la cual Constantino reconoce en la tabla pintada (*tabulam depictam*) con las imágenes de los dos apóstoles a aquellos que se le habían aparecido en sueños. «Y esta tabla se encuentra hasta el día de hoy en el altar mayor de Letrán» (Parthey, 48).

2. Sigue la descripción de San Pedro, donde el autor menciona, cerca del altar de San Gregorio, la capilla de San Pedro y San Pablo. «Aquí están las imágenes de madera conformadas según el retrato fiel de los apóstoles [...] y cerca de la entrada lateral se levanta el altar de San Alejo, donde, como se dice, yace su cuerpo bajo una lámpara allí colgada, y la propia iglesia del santo tan sólo tiene su cabeza. Y encima del altar hay una imagen de la bienaventurada Virgen según el modo y las medidas de la que pintó san Lucas. Detrás, bajo una *sacristia*, se encuentra la cabeza o cátedra de San Pedro. Continuando en la nave central se levanta el altar papal de San Pedro [...] Por donde se entra a la iglesia, se ve, a la derecha, el altar de la Verónica, sobre el cual se guarda la Verónica, y, a la izquierda, arriba en el muro, la cruz de san Pedro, cerca de la cual descansan los cuerpos de los apóstoles.» Además, allí se veía la imagen de la sagrada Majestad que había exhortado al rey Carlos a hacer un donativo (49 ss.).

3. La descripción de Letrán comienza con la *sedia stercatoria*, en la que se examinaba si el nuevo papa era realmente un hombre. También se menciona una imagen de la Majestad en piedra. Tras un breve vistazo al Sancta Sanctorum, en cuya entrada estaba la imagen de la Virgen de Teófilo, el autor se dirige de nuevo a la basílica, donde menciona las cabezas de los apóstoles Pedro y Pablo. «En lo alto del ábside se ve la imagen de la Maestras, debida a la voluntad de Dios (*divinitus*), que el bienaventurado Lucas realizó en pintura [...] y en el altar mayor la mencionada tabla con las imágenes de san Pedro y san Pablo. En una capilla está la imagen de Nuestra Señora, que lucía el anillo que en otro tiempo le ofreció una mujer» (52 ss.).

4. «En Santa Maria Maggiore se ve sobre el altar mayor una imagen del rostro (*facies*) de Cristo junto con otra imagen que no era de mano humana sino de origen *divinitus*. Allí se encuentra también la imagen de la bienaventurada Virgen, igualmente de origen *divinitus*, mas cuya pintura se confió a san Lucas.» Esta argumentación a la vista del antiguo icono de la Virgen conocida actualmente como «Salus Populi Romani», repite la habitual de la tabla *acheiropiite* de Letrán (véase texto 4 F; 54).

5. «En la iglesia de Santa Maria Nova [hoy Santa Francesca Romana] se encuentra una tabla, en la que, como se dice, san Lucas pintó una imagen de María con el Niño.

Después de un incendio en la iglesia, la tabla quedó totalmente ennegrecida, y de la pintura sólo quedaron intactos los rostros de la madre y del niño, como aún hoy se pueden ver» (54).

6. «En Santa Maria mamma celi [Aracoeli en el Capitolio] se ve una imagen de la bienaventurada Virgen, que fue pintada *divinitus* y tiene lágrimas, como [o como si] estuviera a los pies de la cruz. En San Sisto, de los monjes y monjas de la Orden de los Predicadores, [...] se encuentra la imagen de la bienaventurada Virgen pintada por san Lucas que en una ocasión un papa se llevó por la fuerza y la trasladó al Sancta Sanctorum, declarando que la Madre tenía que estar junto al Hijo, cuyo icono se encuentra allí. Mas a la mañana siguiente, al alba, la imagen regresó con brillante resplandor a [al lugar de] la veneración de las monjas, y esta misma imagen cambia el color en Semana Santa, y el Viernes Santo se torna completamente pálida» (56 s.).

7. «En Santa Maria in Trastevere, donde el aceite brotó durante tres días con motivo del nacimiento de Cristo, encima de la entrada está la imagen de la Virgen que respondió a los romanos que debían estar tranquilos [...] por la penitencia hecha [...], y en una capilla más allá de Santo Spirito en la colina está la imagen de la Virgen que pintó san Lucas [...] En Santa Prisca [en el Aventino] se encuentra el altar en el que se apareció al papa Gregorio la imagen del Crucificado, por lo que el papa Urbano instituyó una fiesta, y en el altar está la imagen de san Lucas ( ? ), pintada por su propia mano» (60 s.).

### 36. La oposición a la veneración de las imágenes en Praga

Reglas del Antiguo y el Nuevo Testamento de Matías de Janov (ca. 1390)

En el Sínodo de Praga de 1389, Matías, bajo presión, se retracta de su crítica al culto excesivo a las imágenes y reliquias que el emperador Carlos IV había introducido en Praga. Las imágenes, así declaraba a requerimiento, no dan ocasión a la idolatría, pueden ser veneradas como sustitutos de los santos y son objeto de genuflexión. También son capaces de hacer milagros. Asimismo tiene sentido honrar las reliquias, pues los santos tienen más poder en el cielo que antaño en la tierra. De este modo se reconocía verbalmente la institución de la mediación por la gracia mediante el medio autoritativo del que estaba en posesión la Iglesia oficial (véase C. Höfler, *Concilia Pragensia 1353-1413*, 1862, 37, núm. 17).

Al mismo tiempo, depuró su crítica en la obra en latín, nunca publicada, sobre las *Reglas del Antiguo y el Nuevo Testamento*, cuya transcripción realizada por la Sra. J. Nechutová, Brunn, a partir de dos manuscritos de Praga (III A.10 de la Biblioteca Nacional) y Olmütz (C21 del Archivo Estatal) debo agradecer a la intermediación de H. Bredekamp en Hamburgo. Sobre Matías véase también Bredekamp, 1975, pp. 251 ss.

I. En la Distinción VI (Praga, fol. 126 ss.), el autor se defiende contra la opinión de que los simples actos de culto podían compensar la falta de fe y de virtud. El mal uso del culto a la imagen fomenta la credulidad del pueblo llano e induce al clero a la codicia, dañando finalmente la pureza de la religión. Por ello es tan nocivo como el veneno que, inadvertido, está en la miel. «Quien pone en una imagen de madera o pie-

dra cualquier fuerza divina, de modo que ante ella se sienta espanto y respeto y amor, olvida que se trata de un trozo de madera sin percepción ni vida, y que tampoco está consagrada ni bendecida con la palabra de Dios.» Nada se puede objetar contra las imágenes en las iglesias, en tanto se explique correctamente a los ignorantes y se advierta contra Satán, que, desde el culto a Baal, tienta con ellas a la gente. «Si todas las imágenes son iguales y, sin embargo, una es más objeto de veneración que otras y, en virtud de sucesos fabulosos y no demostrados, seduce al pueblo [...], debe retirarse como escándalo» (Olmütz, fol. 387 v). Hoy día los santos ya no obran milagros, y por ello es peligrosa la sutileza con que actúa Satán en la soledad del culto cristiano.

II. «Si incitan al mal uso de las imágenes y fomentan su veneración, engañan en su calidad de sacerdotes al pueblo llano y le dan motivos para que doblen la rodilla ante las imágenes. Con las historias que atribuyen a las imágenes, [...] entregan al Anticristo las ovejas que les han sido confiadas» (Praga, fol. 128). Si se quiere rendir homenaje a imágenes vivientes de Jesús, habrá que acudir a semejantes nuestros que lo sean. ¿Por qué arrodillarse ante imágenes muertas, cuando una cosa tal no se hace ante las Sagradas Escrituras, que no son menos santas? En el espacio eclesiástico, las imágenes distraen del sacramento del altar, que da la vida eterna y es digno de adoración (Praga, fol. 128). «En lugar de eso, se les trastorna con cualquier obra de arte bella o célebre, o con cosas sagradas (*sanctuaría*), como se llama a las reliquias de los santos, sólo porque algunos mercaderes del Templo de Dios prometen por ello muchas indulgencias en sus predicaciones» (Praga, fol. 129). Todo esto lo aduce para información de sus maestros de la universidad de Praga, a los que, no obstante, quiere obedecer. La Iglesia «ha permitido» las imágenes y estatuas no para la veneración, «sino como signos (*signa*) de las cosas santas, tampoco como signos particularmente equivalentes o adecuados ni como aquellos que, como los sacramentos, fueron consagrados e instituidos por Cristo [...] y por eso tienen autoridad y efecto».

III. «Como ya decía santo Tomás de Aquino [...], si se medita con más calma, tal o cual estatua no surgen de otra cosa que del gusto (*beneplacito*) del pintor, quien, según su propia fantasía (*fantasias*), da forma a la madera o la piedra de la manera que a él le gusta, sacando, en su provecho y conforme a la voluntad del cliente, una reproducción (*similitudinem*). En las iglesias, ésta sólo sirve al ornato de la casa de Dios y a la devoción de la gente sencilla, sin que tenga nada que ver con los sacramentos ni esté animada por la palabra de Dios. Pero que a una de estas estatuas apenas le corresponde una reproducción (*similitudo*) o una imagen (*ymago*) lejana y poco adecuada, lo podemos percibir en el hecho de que nada puede llamarse imagen o reproducción en la que las diferencias no sean más que los parecidos. Esto es precisamente lo que pasa con estas estatuas [...]. Las estatuas son de naturaleza corporal, mas en los santos ésta es espiritual (*spirituales*; Olmütz, fol. 390) [...] así las estatuas no se pueden equiparar a los santos del cielo, pues no se han tomado de sus personas o efigies. Nadie ha visto éstas, tanto menos los pintores (*pictores*), [...] pues ellos idearon las imágenes conforme a su fantasía a partir de todo lo que ven y oyen hoy día. Así pues, las estatuas tienen más puntos de diferencia que de semejanza con Cristo y los santos [...], sobre todo en cuanto a la substancia [...]. Y cualquier planta que verdea y cualquier animal salvaje (*brutum*) está más cerca de Cristo y de sus santos en la semejanza de

vida que la más bella estatua de las iglesias [...]. Así, todas estas imágenes y estatuas guardan parecidos con la *figura* de la fantasía del artista [...] y no conforme a la efigie y la forma» que tenían los santos en vida, por no hablar de su actual existencia en el cielo; *ibid.*, fol. 391). «[...] Si la imagen causa algún efecto (en esto sigue a Gregorio Magno), no es por la mano del artista, sino por el sentimiento piadoso de quien la contempla» (*ibid.*, fol. 393).

IV. De la imagen de la bienaventurada Virgen María que dicen que pintó el bienaventurado Lucas, y del rostro de Jesucristo y de su culto, creo que debo decir que estos objetos merecen respeto, pero en el marco y conforme a la verdad de su substancia, pues se trata de objetos sin alma ni vida, y no la tienen en la virtud (*virtus*) que los habita. Más bien son imágenes o reproducciones de lo que representan y que se han pintado según su modelo (*effigies*): el rostro que Cristo dejó impreso por obra milagrosa de su poder divino y que se conserva en Roma hasta nuestros días, luego la imagen de la Virgen tomada directamente del modelo (*effigies*) vivo y, por último, el Volto Santo de Lucca, en el que Nicodemo, inclinándose sobre Cristo, reprodujo sus miembros hasta la configuración de la cabeza [...]. Aun cuando fue milagrosamente traído por mar hasta Lucca, donde se celebra y se ha probado su autenticidad mediante grandes signos y prodigios, no es más que una madera sin espíritu ni potencia alguna [...]. Tales imágenes milagrosas, que cuentan con extraordinarios privilegios, no constituyen ninguna justificación para las muchas ficciones que prevalecen en la Iglesia de Dios» (Olmütz, fol. 395).

A los mencionados ejemplos hay que darles una justificación especial, pues Cristo los dejó para consuelo de los creyentes antes de su ascensión a los cielos. La visión de su cuerpo transfigurado sólo es accesible en virtud de la semejanza con su aspecto terrenal. «No carece de sentido el que sólo sean dos los retratos de Cristo que gozan de fama en la Iglesia, uno en Roma con el nombre de la Verónica, que tiene un aspecto amable y delicado (y que representa al Jesús hombre), y otro en Lucca [...], el Volto Santo, cuyo rostro se contempla con espanto, imagen soberana de una majestad (Olmütz, fol. 395). De ello concluyo que el Señor Jesús, que vendrá al mundo por segunda vez y se mostrará a todos, también quiso legarnos una imagen de las dos personas» (una de su linaje humano y otra de su majestad divina como juez).

«Yo mismo puedo dar testimonio de ello. Siempre que vi esta imagen, una especie de imagen de la imagen (*ymaginem ymaginis*) en Lucca en un gran estandarte (*vexillo*), que se alzaba reiteradamente en el aire, sentía terror y se me erizaban los cabellos de la cabeza al pensar en la venida de Cristo para el Juicio [...].» Por eso también los nombres cuadran a ambas imágenes, pues la *facies* de Roma recuerda aquel rostro clemente y lleno de gracia, y el *vultus* de Lucca indica el *furor* que se dibujó terrible en él. Así pues, estas imágenes se corresponderían con la doctrina cristiana, ya que evocarían, por un lado, al Dios misericordioso y, por otro, al juez severo.

«Mas por qué la imagen de la bienaventurada Virgen María fue pintada por san Lucas evangelista puede fundamentarse de la siguiente manera. Ya fuera asunto la Madre de Cristo a los cielos en cuerpo o no, lo que sabemos seguro es que no tenemos ninguna reliquia corporal de ella, lo cual ha evitado la Divina Providencia por causa de la tentación de los débiles. Sin embargo, el Salvador, en su bondad, quiso dejar a

su Iglesia una imagen parecida y adecuada, que fue tomada de su dulcísima efigie. Por eso, autorizó a una persona digna de crédito (para pintar una obra semejante), para honra de la Madre y para la devoción y el consuelo de los elegidos. Esa imagen es, por tanto, digna de honra, mas sólo la que corresponde a la pintura, con su carencia de vida y de espíritu (*spiritu et virtute*)» (Olmütz, fol. 395v).

### 37. Historias y leyendas de la reliquia de la Verónica en Roma

Ya en el siglo XI, la capilla mariana de Juan VII (705-707), situada a los pies de San Pedro, recibía el nombre de la reliquia de la «Verónica», por ejemplo en la crónica de Benito de Monte Soracte: «Ubi dicitur Verónica», Monumenta Germaniae Historica Scriptores 3, 700. Cfr. Anton de Waal, «Die antiken Reliquiare der Peterskirche», *Römische Quartalschrift* 7 (1983), p. 257, donde también se menciona un «Johannes clericus et mansionarius S. Mariae de Beronica» de esta época. En 1191, el papa Celestino III mostró la reliquia al rey de Francia (*ibid.*).

#### A. Historia de San Pedro de Petrus Mallius (ca. 1160)

Petrus Mallius describe ca. 1160 por primera vez San Pedro y los lugares de culto, en *Historia basilicae Vaticanae antiquae*, caps. 25 y 37, véase De Waal, *op. cit.*, pp. 255, 257; Dobschütz, 1899, p. 285<sup>a</sup>.

«El oratorio de la Santa Madre de Dios, que recibe el nombre de Verónica y donde (además de la reliquia del pesebre) [...] se guarda el verdadero e indubitado sudario de Cristo (*ubi sine dubio est sudarium*), en el que, antes de su Pasión, [...] dejó impreso su santo rostro, cuando su sudor se precipitaba en gotas de sangre a la tierra [...] Delante de la Verónica arden diez candiles día y noche [...]

#### B. Gervasio de Tilbury: Otia Imperialia (ca. 1210)

En su obra *Otia Imperialia* (cap. 3, 25), Gervasio de Tilbury menciona ca. 1210 por primera vez una imagen en la reliquia: G. G. Leibniz (ed.), *Scriptores rerum Brunsvicensium*, Hannover, 1707, I, 968; Dobschütz, 1899, p. 292<sup>a</sup> s.; Lewis, 1985, p. 103. Cfr. también H. G. Richardson, «Gervase of Tilbury», *History* 46 (1961), pp. 102 ss. En el marco de las cosas portentosas del mundo, cita las imágenes de Cristo de Roma, Lucca y Edessa.

«Y hay imágenes del rostro (*vultus*) del Señor como la Verónica, que dicen que llegó a Roma con una cierta Verónica, que era una mujer desconocida. Pero a partir de antiquísimos escritos hemos probado conforme a la verdad que era [...] Marta, que por el contacto con las vestiduras del Señor fue sanada de una hemorragia que duraba doce años (véase capítulo 3, nota 56a). Por una antigua tradición (la leyenda de Pilatos: cap. 11, nota 33) sabemos que tenía en una tabla pintada una efigie del rostro del Señor (*in tabulam pictam habuisse Dominici vultus effigiem*). El emperador Tiberio envió a su amigo Volusiano a Jerusalén para que indagara sobre los milagros de Cristo, pues quería que le curase su enfermedad (tras lo cual quitó la imagen a Marta). [...] Dicen que, nada más ver la pintura de la Verónica, Tiberio se restableció [...]. En San Pedro, a la derecha de la entrada, se conserva, por tanto, la Verónica, la auténtica pintura, que representa la efigie de busto del Señor según la carne (*pictura Do-*

*mini vera secundum carnem repraesentans effigiem a pectore superius*). Y existe además otra efigie (*efigies*) del rostro del Señor, que también está pintada en una tabla (*in tabula aequae depicta*), en la capilla de San Lorenzo en el palacio de Letrán (sobre la imagen del Sancta Sanctorum, cap. 4d). El papa Alejandro III (1159-1181) mandó cubrirla en varias ocasiones con un paño de seda (*multiplaci panno serico operuit*), porque infundía en quien la contemplaba un pavor mortal. Y un testigo ocular da la siguiente información: si se contempla con detalle el rostro del Señor (*vultum dominicam*) al que un judío causó tal daño en el palacio de Letrán, cerca de la capilla de San Lorenzo, que al instante sangró por la herida hasta cubrir el lado derecho, se constata que se asemeja a la Verónica de San Pedro, así como a la pintura que se encuentra en la misma capilla, y al Volto Santo de Lucca» (véase al respecto cap. 14c y texto 36 D).

#### C. Gualdo de Gales: Speculum Ecclesiae (ca. 1215)

Más o menos en la misma época, ca. 1210-1215), Gualdo de Gales se ocupó de las mismas imágenes de Cristo en su *Speculum Ecclesiae* (cap. 6): J. S. Brewer (ed.), *Givaldi Cambrensis Opera IV* (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores XXI), Londres, 1873, pp. 278 s. Informa de las cinco basílicas patriarcales de Roma de los dos iconos (*iconiis*) del Salvador, a saber, el Urónica (*sic*) «y la Verónica, de los que uno se encuentra en Letrán y el otro en San Pedro». Después de la Ascensión de Cristo, Lucas pintó por encargo de la Virgen una imagen de su hijo que, con su ayuda, quedó autenticada y sancionada en cada parte del cuerpo. «Hizo dos o tres, de las que una se custodia en Roma [...] en el Sancta Sanctorum. Cuando, como cuenta la historia, el papa se atrevió a mirarla en una ocasión, perdió de golpe la vista. Desde entonces, (la imagen) se recubrió completamente con oro y plata, excepto en la rodilla derecha, donde mana óleo sagrado. Esta imagen se llama Uronica, esto es, la auténtica (*essentialis*).»

«Otra imagen de Roma toma su nombre de una matrona llamada Verónica. (En una ocasión en que el Señor salía del Templo, ella alzó su vestimenta (*peplum*) y la apretó sobre su cara. Él dejó su imagen allí impresa. Esta imagen es asimismo objeto de reverencia (*reverentia*), y nadie puede verla, pues se encuentra detrás de los velos que cuelgan delante (*nisi per velorum quae ante dependent interpositionem*) [...]. Y algunos dicen que, en un juego de palabras, Verónica significa el verdadero icono (*veram iconiam*) y la verdadera imagen (*imaginem veram*).

Ahora voy a tratar del *vultus Lucanus* (el Volto Santo de Lucca), que no está pintado, sino que fue tallado en madera por Nicodemo con gran piedad y arte. Cuatro obispos [...] que fueron enviados por reliquias a Constantinopla [...], trajeron esta imagen, junto con una ampolla y la sangre que brotó del icono crucificado por un judío (*de iconia a Judaeo crucifixa*).»

#### D. Gesta del papa Inocencio III

Los *Gesta Innocenti Papae* (véase PL 214, CCI; Dobschütz, 1899, p. 291<sup>a</sup>) mencionan en 1208 la procesión al hospital del S. Spirito junto a S. Maria in Saxia. Con Honorio, se trasladó, como consecuencia del milagro (véase Dobschütz, 1899, p. 295<sup>a</sup>).



«Inocencio III [1198-1216] estableció una solemne estación (*stationem*) el primer domingo después de la octava de la Epifanía. El pueblo cristiano acudía en masa para ver y venerar el sudario (*sudarium*) del Señor, que se lleva allí en procesión desde San Pedro con himnos, salmos y antorchas. También quieren escuchar el sermón (*sermonem exhortatorium*) que pronuncia el romano pontífice sobre las obras de la piedad (*de operibus pietatis*), y recibir la indulgencia (*indulgentiam*) de los pecados.

Nos, Honorio III [1216-1227], establecemos que se lleve con reverencia la imagen (*effigies*) de Cristo de San Pedro [...] al mencionado hospital [...], en un relicario (*capsam*) de oro, plata y piedras preciosas expresamente realizado para ello. Allí debe mostrarse al pueblo creyente en presencia del papa.»

#### E. Matthew Paris: *Chronica Majora* (después de 1245)

El monje Matthew Paris, de St. Alban, en las cercanías de Londres, informa en la *Chronica Majora*, en el año 1216, del milagro de la Verónica en Roma. En el Cod. 16 Corpus Christi College de Cambridge, el texto está acompañado en el fol. 49v de una imagen: Suzanne Lewis, *The Arte of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkeley, 1986, pp. 126 ss., láms. IV, V. El texto es de poco después de 1245 y fue incluido en la «Historia Anglorum» del autor: Richard Vaughan, *Matthew Paris*, Cambridge, 1958, pp. 49 ss., 59 ss. Sobre el uso de la Verónica como imagen titular y de devoción, véase Karen Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge, Mass., 1978, pp. 81 ss.; Lewis, 1985, pp. 100 ss.

«Sobre la Verónica y su autenticación (*autenticatione*). El papa Inocencio [...] llevó en procesión, como era habitual, la imagen (*effigiem*) del rostro del Señor desde San Pedro hasta el hospital de S. Spirito. Una vez terminada la procesión, cuando se iba a instalar de nuevo la imagen en su lugar, giró por sí mismo (*se per se girabat*), de manera que quedó con la frente hacia abajo y la barba hacia arriba. El papa, espantado, lo tomó por un mal presagio (*triste presagium*) y, por consejo de los hermanos, quiso ponerse a bien con Dios. Por eso compuso en honor de esta imagen una elegante oración, a la que añadió un salmo con algunos versos (probablemente Salmos 4, 7), y concedió a todos los que la rezasen una indulgencia de diez días [...] Muchos han encomendado la oración, con lo que conlleva (*cum pertinenciis*), para memorias (*memorie commendarunt*) y, para despertar una mayor devoción (*devotio*), la han ilustrado con imágenes de esta manera (*picturis effigiarunt hoc modo*: sigue una miniatura enmarcada con un busto de Cristo sobre fondo de oro). El nombre de Verónica proviene de una mujer así llamada, por cuyo ruego Cristo dejó impreso su rostro en el paño (en rojo). El hombre se persigna (con la señal de la cruz) y habla (*signans se igitur homo dicit*): «La luz de Tu rostro, Señor, se nos ha aparecido (*signatum*; según Salmos 4, 7. Siguen Salmos 85, 16; 26, 18; 101, 4, y 79, 20, así como la oración supuestamente escrita por Inocencio). Señor, Tú nos has dejado como memoria tuya (*memoriale*), a nosotros, que estamos marcados (*signatis*) con la luz de Tu rostro, la imagen impresa en el sudario de la Verónica (*sudario impressam imaginem*). Concédenos por tu Pasión y por tu Cruz que, así como en la tierra podemos venerarla y adorarla *per speculum et in enigmate*, Te contemplemos un día cara a cara (*facie ad faciem*) como juez en el lado bueno (*securi*).»

#### F. El himno «*Ave facies praeclara*»

El himno «*Ave facies praeclara*» (Ulyse Chevalier, *Repertorium hymnologicum* núm. 17914; Dobschütz, 1899, p. 298\*, núm. 40), en su composición primitiva, se pone en relación con el papa Inocencio IV, mientras que el himno «*Salve sancta facies*» es de la época de Juan XXII (1316-1334) (*Repertorium, op. cit.*, núm. 18.189; Dobschütz, 1899, p. 306\*, núm. 60). Sobre la transmisión, cfr. Solange Corbin de Mangoux, «*Les offices de la Sainte Face*», *Bulletin des Études Portugaises*, NS 11 (1947), pp. 1-65.

«*Ave facies praeclara / quae in sancta crucis ara / facta es sic pallida. Anxietate denigrata / sacro sanguine rigata / te texit linteola / in qua mansit tua forma / quae compassionis norma / cunctis est prelucida [...]*»

«*Salve sancta facies nostri redemptoris / in qua nitet species divini splendoris / impressa panniculo nivei candoris / dataque Veronicae signum ob amoris [...]* Non depicta manibus, sculpta vel polita / : Hoc scit summus artifex qui te fecit ita [...]

Por razones de espacio, sólo podemos citar los pasajes principales de los himnos y, por razones lingüísticas, describimos su contenido. El primero glorifica el rostro empalidecido en la cruz, ofuscado por la ansiedad y bañado en sangre, que conservó la forma en el paño de lino y se convirtió en norma de la compasión. El segundo hace una referencia al brillo divino en aquel rostro impreso en el paño nívoo, y atribuye la faz no pintada al sumo artífice.

#### 38. El «*icono de Dios*» en la «*teología mística*» del Cusano

Nicolás de Cusa: *De visione Dei* (1453)

El año 1453, Nicolás de Cusa dedica su escrito *De visione Dei*, que más tarde llamó *Libellus iconae*, a los monjes de Tegernsee. El escrito se acompaña de una tabla en la que se representa a Cristo omnividente, cuyos ojos siguen al observador a todas partes. Este ejemplo se supone que ayuda a los lectores a comprender la relación entre creador y criatura de la que habla el texto. Cfr. la edición latina de M. Bodewig y R. Haubst en el volumen VI de la *Cusa Opera Omnia*, así como la traducción alemana de H. Pfeiffer, parcialmente empleada en lo que sigue: Nicolás de Cusa, *Das Sehen Gottes*, Institut für Cusanus-Forschung, Trier 1985.

«Cuando a la manera humana trato de elevaros a lo divino, esto ha de suceder por medio de un símil (*similitudine*). Entre las obras humanas no he encontrado ninguna imagen que sirviera más a nuestro propósito que la de alguien omnividente cuyo rostro, a través del más refinado arte pictórico, produce la impresión de estar contemplando todo lo que le rodea al mismo tiempo y de la misma manera [...] De esta índole es la pequeña tabla (*tabella*), que encontré (para vosotros) . . . la llamo *iconam Dei*. Fijadla [...] a la pared y reuníos todos en torno a ella contemplándola. Y cada uno de vosotros, esté donde esté, tendrá la sensación de ser el único observado por ella [...] y de que la mirada (*visus*) del icono siempre le acompaña cuando cambia de posición [...] Esta apariencia (*apparentia*) sensible [...] debe iniciaros, mediante la práctica de la devoción, en la teología mística» (Prólogo).

«En la mirada del icono de Dios no puede aparecer nada que no sea más verdadero en la verdadera mirada de Dios [...] Por consiguiente, si una mirada pintada puede [...]

producir un efecto así (de omnivigencia) [...] entonces guarda con la visión perfecta una relación proporcional a la que en su apariencia guarda el icono con la verdad [...] La mirada absoluta en la que toda visión individual tiene su origen (supera toda la agudeza visual del individuo). Pues si contemplo la visión como tal (*abstractum visum*), desprendida espiritualmente y de todos los ojos y órganos (pero también de las condiciones de tiempo y lugar) [...] (de eso sólo Dios es capaz). Por eso la apariencia sensible de la mirada de un icono se queda por debajo del concepto en la consumación suprema de la visión absoluta [...] Lo que en esa imagen se manifiesta ha de (presuponerse) de modo eminente (sólo efectivamente) en la visión absoluta (cap. 1) [...] Esto comprende en sí todos los modos de visión, de tal manera que contiene cada uno de ellos y, no obstante, está completamente libre de su diversidad. En la visión absoluta todos los modos de visión entrelazados están (reunidos y superados) de manera no entrelazada» (*incontracte*; Cap. 2).

«Ahora, hermano contemplador, acércate al icono de Dios [...] y déjate estimular (por su mirada que te acompaña) [...] a la meditación (*speculatio*).» Una oración debe expresar la mirada del icono como la experiencia de la providencia y el amor de Dios. La otorgación de la participación en el ser de Dios consiste en la similitud. «Si, por tanto, me hago semejante a Tu bondad, estaré en disposición de aceptar la verdad en un grado correspondiente al de semejanza alcanzado [...] Aún veo ahora en el espejo, en el icono [...] la vida eterna, pues ésta no es otra cosa que la contemplación bienaventurada» (cap. 4).

«Pero no es con los ojos físicos que contemplan Tu icono [...] con los que veo la verdad invisible [...] representada [...] en la silueta. Tu verdadera faz [...] no tiene ni extensión ni cualidad ni tiempo ni lugar. Es la forma absoluta [...] y la verdad que es la igualdad (*aequalitas*) y está exenta de toda extensión (espacial) (así como es idéntica a sí misma sin limitación ni desproporción). Así pues, cada rostro que puede contemplar Tu rostro ve [...] su propia verdad. Sólo que las copias pueden diferir entre sí, pues no son el original mismo.» De modo que el rostro de Dios es para todo el que lo contempla tan diferente como es el que lo contempla, es decir, joven o viejo, alegre o triste, y en esta cambiante concordancia siempre resulta aquél presente como el original. Se corresponde con la comprensión que el observador se hace de él y no con el ser absoluto, que no se puede comprender (Cap. 6).

«Quien Te contempla, Dios mío, no te da ninguna forma, sino que al mirarte recibe de Ti lo que es en verdad. De ahí que Tú obsequies a quien Te contempla precisamente lo que de él parece Tú recibir. Cuando uno mira en un espejo, que es la forma de las formas, y Te ve, toma la imagen contemplada por la propia, tal como ocurre con un espejo real de vidrio. Sólo que en Tu caso sucede lo contrario. Lo que vemos en este espejo de la eternidad no es precisamente la imagen propia, sino una verdad de la que nosotros mismos somos la imagen. La imagen que de Ti vemos es la verdad propiamente dicha. Es el original de todo lo que existe» (y, por tanto, también nuestro propio original, del que somos la copia; cap. 15).

### 39. La iconoclastia según los reformadores

La iconoclastia irrumpió en Wittenberg el año 1522, y allí encontró a su primer defensor en Karlstadt, pero también a su primer detractor en Lutero. Por consejo de

Zwínglio, en Zúrich las imágenes se retiraron sin violencia en 1524. En 1529 Erasmo de Rotterdam criticó la iconoclastia en Basilea. Algunos testimonios aclararán el tema en la controversia contemporánea.

#### A. *Andreas Karlstadt*: Sobre la eliminación de las imágenes (1522)

En 1522, el teólogo de Wittenberg Andreas Karlstadt publicó su escrito *Sobre la eliminación de las imágenes y que entre los cristianos no debe haber ningún mendigo*. Los siguientes pasajes se citan según la edición de Hans Lietzmann en la serie «Pequeños textos para ejercicios teológicos y filosóficos», vol. 74, Bonn, 1911.

«Sobre la eliminación (retirada) de los ídolos. Que nosotros en las iglesias [...] tengamos imágenes va [...] contra el primer mandamiento: “No tendrás otros dioses”. Que haya ídolos tallados o pintados en los altares es más pernicioso y diabólico [...] Las casas de Dios son casas en las que sólo a Dios se debe [...] rezar (4) [...] ¿Por qué hemos dejado que se pintaran y colgaran (imágenes) con terciopelo y damasco [...] y con coronas doradas? [...] Las obras de arte son horribles, y de ahí se sigue que también nosotros nos volvemos horribles cuando las adoramos. Estrangulan a sus veneradores [...] Por eso a nuestros templos se los puede llamar antros de asesinos, pues en ellos se mata [...] a nuestro espíritu (5) [...] (Dios nos lo reproche:) Tú les ofreces exvotos de cera con la forma de tus brazos y piernas enfermos [...], como si tales imágenes te hubieran curado (5) [...]»

Los artistas en cuanto progenitores (creadores) de las imágenes no sirven para nada ni entienden nada de ello (cfr. los *platae idoli* en Isaías 44, 9) [...] ¿Quién puede entonces decir que sus imágenes sirven para algo? (Esto se podría) demostrar (con Isaías 44), que es un profeta evangélico (9). El hacedor de imágenes hace una imagen y se inclina ante ella [...] rezando para que lo redima [...] Han olvidado, por consiguiente, que los ojos de las imágenes no ven y sus corazones no comprenden (12).»

#### B. *Martín Lutero*: Sermones para el *Invocavit* (1522) – Contra los profetas celestiales (1525) – Sermón sobre el 2.º Libro de Moisés (1525)

Lutero inicia su réplica en los *Sermones para el Invocavit* de marzo de 1522: edición de Weimar [WA], X, 3, y la amplía en 1525 con dos textos más largos, el escrito *Contra los profetas celestiales* y el *Sermón sobre el 2.º Libro de Moisés: ibid.*, XVIII, pp. 62 ss.; XVI, pp. 437 ss.

«[La mala comprensión de las imágenes] sigue sin ser causa para la eliminación de todas las imágenes [...] Debemos admitirlas [...] Pero debéis dejar que se predique que las imágenes no son nada. Dios no pregunta por ellas [...] (Es) mejor darle a un pobre un moneda de oro que a Dios una imagen dorada» (para que quede claro: el abuso no reside en la cosa, sino en el usuario; WA, X, 3, 31 s.).

«He atacado la iconoclastia para primero por obra de Dios arrancarlas (las imágenes) de los corazones [...] y hacerlas despreciables [...]. Pues cuando se han hecho de corazón, no perjudican al ojo» (WA, XVIII, 67). Los iconoclastas se basan en la coerción de la ley y en el error de, mediante la destrucción de las imágenes, hacer méritos ante Dios. «Por eso sucede que el cumplimiento de tal ley les hace retirar las imágenes externas y llenar en cambio de ídolos el corazón [...], falsa justicia y mérito en las obras [...]. Los judíos evitan

las imágenes externas de ídolos [...] y en sus corazones están en cambio llenos de ídolos en lugar de Dios (68, 78). Yo, que como cristiano no tengo ningún poder sobre la tierra, presento a un predicador que rechaza a las personas o se ocupa de que todo se haga de modo correcto y no con entusiasmo y precipitación (75) [...]. Hasta ahora hemos hecho [...] imágenes creyendo [...] que con ello seríamos muy del agrado de Dios al honrarlas. Hemos, por tanto, confiado en ellas. Entonces, pues, nos quitaron no sólo el dinero, sino también el alma [...]. Ahora uno no debe romperles los brazos y las piernas a tales imágenes [...] pues el corazón seguiría estando igualmente impuro, sino que a través de la palabra ha de convencerse al pueblo de que no confíe en ellas [...]. Pues el corazón debe saber que nada le ayuda [...] más que la gracia y la bondad de Dios» (WA, XVI, 440) «[...] Aunque los judíos tengan un mandamiento que les prohíbe tener imágenes, en eso han sido demasiado estrictos. Pues Dios prohíbe las imágenes que se erigen, se adoran y sustituyen a Dios. Hay dos tipos de imágenes, y por eso Dios establece una diferencia [...]. Por eso, pues, aquí no se prohíbe otra imagen que sólo la imagen de Dios que se adora» (441). Para la opinión de Lutero según la cual los mandamientos de Dios no valen para todos los tiempos sino sólo para un único momento histórico, véase Stirn, 1977, pp. 41 ss., 59 ss.

#### C. Huldreich Zwinglio: propuesta al concejo de Zúrich (1524)

El 21 de mayo de 1524 H. Zwinglio propone al concejo de Zúrich lo que se ha de hacer con las imágenes, y con ello logra su eliminación pacífica conservando el derecho civil de propiedad: *Sämtliche Werke* III, pp. 115 s., y comentario en Garside, 1966, pp. 156 s.

«Las personas privadas (personas de clase alta) que hayan hecho o mandado hacer imágenes [...], podrán retirarlas de las iglesias en el plazo de ocho días y conservarlas. Y si ellos no lo hacen, pueden hacerlo los sacristanes [...]. Si las imágenes [...] han sido donadas por la comunidad, [...] que la comunidad decida por mayoría si quiere dejarlas o no [...]. Pero nadie más debe hacer una imagen para donarla a una iglesia, y ningún escultor acceder a ello sin ser castigado. Pero si una comunidad quiere dejar sus imágenes en la iglesia, que no vuelva a encender velas ni incienso ante ellas [...], sino que haga todo esto a mayor gloria de Dios y de nuestro Redentor. (Sólo se ha de mantener el Crucifijo), pues no representa ninguna divinidad, sino únicamente la humanidad y el sufrimiento de Cristo, y porque es un signo para los cristianos.»

#### D. Erasmo de Rotterdam: carta a Pirckheimer (1529), así como *Modus orandi*

El 9 de mayo de 1529 Erasmo escribe desde Nuremberg una carta a Pirckheimer en la que habla de la iconoclastia en Basilea (P. S. Allen, *Opus Des. Erasmi Roterodami*, VIII, pp. 161 s.).

«Cuando se decidió atacar las imágenes sagradas (*in divos*), se reunieron armados con palos en la plaza ante la catedral, donde durante largas noches se produjeron alborotos y se encendió una gran hoguera que a todos producía espanto. Pero el concejo municipal puso fin al tumulto y decidió que los artesanos y los artistas sacaran de las iglesias lo que se quisiera. Se dirigieron tantos improprios (*ludibriis*) a las imágenes de los fundadores y de las tumbas (*simulacra*) de los ricos, e incluso a los crucifijos, que curiosamente no ocurrió ningún milagro, cuando antaño sí se produjeron por

ultrajar en mucho menor grado a las reliquias. Pero ni en las iglesias ni en los atrios ha quedado ninguna escultura. Lo pintado se recubrió de un revoco blanco [...]. Ni por su valor material ni por su arte (*nec pretium nec ars*) se respetó nada.»

En su obra *Modus orandi*, Erasmo se ocupa del abuso de las imágenes, pero sin embargo protesta contra la iconoclastia (*Opera*, V, pp. 1.120 s.; Panofsky, 1969, pp. 208 s.). Las peregrinaciones y las procesiones las tiene «por herencia del paganismo antiguo. Antaño para los cristianos era más fácil cambiar de fe que de costumbres públicas. Sobre todo los santos, cuyos milagros atestiguan su rango, gozaron de culto [...]. Los padres de la Iglesia toleraron esto. Pero desde entonces ha habido muchos abusos, y a los santos se los ve representados en imágenes absurdas e incluso obscenas. Son imágenes que antes invitan al vicio (*lasciviam*) que a la devoción (*pietatem*). No obstante, debemos tolerar esto, pues yo veo más pernicioso la destrucción (*tollendo*) que la tolerancia (*tolerando*).»

#### 40. Palabra e imagen en la doctrina de Martín Lutero

La doctrina de Lutero sobre las imágenes se ha desarrollado y se ha vuelto más matizada y tolerante. Sin embargo, mantiene la neutralidad y la pérdida de función de la imagen para el observador instruido. Igualmente indiscutida se ha mantenido la prioridad de la palabra para Lutero. Incluso en el texto bíblico, en cuanto Palabra de Dios o en cuanto concepto clarificador, la palabra se distingue del habla figurativa y de los visiones desordenadas. Finalmente, Lutero formula propuestas prácticas para un arte eclesástico evangélico que ha de introducir la nueva imagen. En lo que sigue reunimos manifestaciones, por este orden, sobre la esencia de la imagen, el significado de la palabra y el carácter del nuevo arte eclesástico procedentes de diversos escritos de Lutero, citando por la edición de Weimar (WA). Sobre la doctrina de Lutero respecto a las imágenes cfr. también Hans Preuß, *Martin Luther der Künstler*; Gütersloh, 1931; Hans Freiherr von Campenhausen, 1959, pp. 150 ss.; F. W. Kantzenbach, «Bild und Wort bei Luther», *Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 16 (1974), pp. 57 ss.; J. S. Preuß, *Carlstadt's Ordinaciones and Luthers Liberty*, Cambridge, Mass., 1974; Stirn, 1977, pp. 23 ss. y *passim*.

I. La libertad sobre la validez de una obra convierte a las obras en un *adiaphoron* acerca de cuyo empleo únicamente decide el observador. Esta doctrina se presenta por primera vez en 1522 en los *Sermones para el Invocabit*. «Con las imágenes sucede que son innecesarias pero libres. Podemos tenerlas o no (WA, X, 3, 26). La adoración está prohibida, pero no la producción (27) [...]. Pues a mi juicio no hay ningún hombre [...] que carezca de entendimiento (y diga): el Crucifijo que está ahí no es mi Dios, pues mi Dios está en el cielo. Sólo es un signo (31). Por eso he de admitir que las imágenes no son ni así ni así, no son ni buenas ni malas. Se las puede tener o no [...]. Es posible que exista un hombre que sepa emplear las imágenes de forma correcta (35).»

«Cuando los corazones están informados de que a Dios únicamente se es grato por la fe y no por las imágenes [...], las personas las abandonan por sí mismas («Contra los profetas celestiales», 1525; WA, XVIII, 67). «Pero cuando las imágenes o las columnas

se hacen sin idolatría, su creación no está prohibida, pues la máxima (del mandamiento mosaico contra otros dioses) permanece incólume (69) [...]. De modo que también mis iconoclastas deberán respetar un Crucifijo o una imagen de María [...] mientras yo no la adoro sino que tenga una memoria (la utilice para la memoria; 70).» A las imágenes uno debe enfrentarse con el Evangelio y, con ellas, «instruir e iluminar las conciencias». Las imágenes de ídolos pueden destruirse o dejarse intactas. «Las imágenes conmemorativas o testimoniales como los crucifijos y las imágenes de los santos [...] bien se pueden tolerar [...] e incluso, puesto que la memoria y el testimonio se adhieren a ellas, laudablemente (74) [...]». Ya no deseamos que se nos deje un crucifijo o la imagen de un santo para la contemplación, para el testimonio, para la memoria y como signo, lo mismo que era la imagen del emperador (80). Las imágenes, las campanas, las vestiduras sagradas, los ornamentos eclesiales, las luces de los altares y cosas así las considero libres. A quien las quiera, que se le permitan. Ciertamente, las imágenes de la Escritura y de las buenas historias las tengo por casi provechosa, aunque (que decida cada uno) libres (*De la Última Cena de Cristo*, 1528; WA, XXVI, p. 509).

II. En nuestro contexto, la Palabra de Dios desempeña más de un papel importante. Es portadora de la autorrevelación de Dios y, por tanto, de rango absoluto y salvífico. En cuanto que prohibición de imágenes, en el Antiguo Testamento sólo tiene una validez limitada y no afecta más que a los judíos de antaño. Santifica todas las cosas e incluso transforma el pan en el sacramento. Es objeto de prédica e instrumento de la fe, es decir, un factor de ordenación que con su conceptualidad está por encima de las visiones interiores y permite el control de la comunidad.

«La Palabra de Dios es la reliquia por encima de todas las reliquias, es más, la única que nosotros los cristianos conocemos y tenemos. Y aunque tuviéramos restos de todos los santos [...], eso en nada nos ayudaría. Pues está muerto todo lo que nadie puede santificar. Pero la Palabra de Dios es el tesoro que santifica todas las cosas [...]. En el momento en que uno [...] oye [...] la palabra de Dios [...], se santifica la persona, el día y la obra, no por causa de la obra externa, sino de la palabra que a todos nos hace santos» (*Catecismo alemán*, 1529; WA, XXX, 1, p. 145). El sacramento del altar no es el pan común y el vino común, «sino el pan y el vino concebidos en la palabra de Dios y vinculados a ésta. La palabra, digo yo, es lo que hace este sacramento [...]». Invocando a san Agustín, Lutero prosigue: «La palabra ha de hacer del elemento sacramento. Donde no (lo hace), se queda en mero elemento [...]. No se basa en la santidad humana, sino en la palabra de Dios (de manera que el consagrante no es importante) [...]». No es por la persona o por la falta de fe por lo que se hace falsa la palabra por la que se convirtió en sacramento [...]. En las palabras está todo nuestro fundamento, protección y defensa contra cualquier error y cualquier tentación» (*ibid.*, pp. 223 s.).

«Al hacer Dios que se difundiera su santo Evangelio, trata con nosotros de dos maneras diferentes. Por un lado, externamente [...] mediante la palabra hablada del Evangelio y signos físicos como son el bautismo y el sacramento. Interiormente trata con nosotros por mediación del Espíritu Santo y la fe junto a los demás dones. Pero todo eso [...] de manera que las cosas externas deben ir antes [...] y las internas [...] venir después [...]. Pues a nadie quiere otorgarle el espíritu y la fe sin la palabra y los signos externos a los que para ello ha recurrido» (*Contra los profetas celestiales*, 1525; WA, XVIII, p. 136).

A propósito del Apocalipsis de San Juan, diferencia dónde, en la Sagrada Escritura, se ha de encontrar la verdadera palabra de Dios. Desconfía de los rostros e imágenes fantásticos, donde por lo demás los apóstoles siempre «se (expresan) clara y comprensiblemente y sin imagen ni rostro [...] con palabra clara y escueta». Por eso distingue entre tres clases de profecía. La primera «se sirve de palabras pronunciadas sin imágenes ni símiles» (ahí encontramos a Moisés, David y Cristo. La segunda «se sirve de imágenes, pero a las que añade la explicación con palabras explícitas»). El Apocalipsis lo remite a la tercera e inferior clase de «profecías, que sólo hablan a través de imágenes» (*Preámbulos al Apocalipsis de San Juan*, 1530; WA, VII, pp. 404, 406).

III. El papel de las imágenes como señales y recordatorios se amplía cuando se les añaden citas bíblicas para, a través de las imágenes, redirigir a la Palabra de Dios. Las imágenes, lo mismo que los textos, pueden remitir a la obra de Dios. Son signos externos que el observador no venera, sino que interpreta.

Incluso los iconoclastas emplean la Biblia alemana de Lutero con sus ilustraciones. «(Así también nos deben permitir) pintar tales imágenes en la pared por amor de la memoria y de una mejor comprensión, pues en las paredes son tan poco perniciosas como en los libros. Es mejor pintar en la pared cómo Dios creó el mundo, cómo Noé construyó el arca y las demás buenas historias, que, por el contrario, pintar una desvergüenza mundana. Si Dios quisiese, yo podría convencer a los señores y a los ricos para que hicieran pintar toda la Biblia por dentro y por fuera de las casas para que todos la vean. Ésta sería una obra cristiana. Por eso sé también con certeza que Dios quiere que sus obras se oigan y se lean, sobre todo la Pasión de Cristo. Pero si lo he de oír o conmemorar, me es imposible no hacerme en mi corazón ninguna imagen de ello [...]. Cuando oigo a Cristo, en mi corazón se bosqueja la imagen de un hombre que pende de la Cruz, lo mismo que [...] mi semblante bosqueja (una imagen) naturalmente en el agua cuando la miro. Ahora bien, si no es pecado sino bueno que yo porte una imagen de Cristo en el corazón, ¿por qué entonces es pecado que la tenga en los ojos? Pues el corazón vale más que los ojos [...], a saber, en cuanto sede adecuada [...] para Dios» (*Contra los profetas celestiales*, 1525; WA, XVIII, pp. 82 s.).

«Una pequeña imagen de María sobre papel (se convirtió en imagen idólatra porque se esperaba recibir ayuda de ella). Pero las otras imágenes en las que [...] . . . únicamente se ven historias pasadas y cosas como en un espejo, eso son reflejos. No las rechazamos. Imágenes idólatras sólo son aquellas en las que uno deposita su confianza, pero no las acuñadas en las monedas [...]. Una imagen en la pared que yo contemplo sin superstición, no nos está prohibida. De lo contrario, habría también que prohibir los espejos [...]» (WA, XXVIII, 677 ss.). «No considero malo que tales historias (de la Biblia) se pinten en las alcobas y cámaras junto a los proverbios, a fin de tener en todas partes la obra y la palabra de Dios siempre presentes ante los ojos» (WA, X, 2, 458).

En el altar debe pintarse «la Última Cena de Cristo y escribir en torno a ella estos dos versos [...]» (Salmo 114, 4 con la invocación del nombre de Dios y la plegaria por la redención), de tal modo que se hallen ante los ojos y, por tanto, el corazón piense en ello» (*Interpretación de los Salmos*, 1530; WA, XXXI, 1, p. 415). En su *Sermón para la consagración de la capilla del castillo de Torgau*, 1544, dice Lutero «que con ello no ocurre otra cosa que el hecho de que nuestro amado Señor mismo habla con nosotros

a través de su palabra sagrada, y que nosotros a nuestra vez hablamos con Él por medio de la oración y el canto».

#### 41. Imagen y verdad en la doctrina de Calvino

*Juan Calvino: Christiane Religionis Institutio*

En su dogmática de la fe cristiana, Calvino recorre senderos diferentes a los de Lutero. Tanto en sentido filosófico como ético, es un rigorista que no tolera ninguna limitación en el dualismo entre espíritu y materias. Por eso no sólo ataca la veneración, sino también la mera producción de una imagen que represente a Dios. La Escritura es el único espejo en el que se puede ver al invisible Dios. La Escritura es la imagen del espíritu, el sacramento únicamente un signo convenido sin participación en la naturaleza de Dios. Finalmente, Calvino desarrolla una estética de la imagen que, en cuanto producto artístico, se limita a los modelos visibles y, desde el punto de vista del contenido, sólo tiene una tarea didáctica. *Christiane Religionis Institutio* apareció el año 1536 en una versión en latín, el 1541 en una francesa y en 1559 de nuevo en una redacción definitiva en latín profundamente revisada. La versión temprana se cita según la edición de P. Barth y W. Niesel (*Opera Selecta* [OS], Múnich, 1928), la francesa según la edición de J. D. Benoit, París, 1962. Por lo demás, se toma como base la traducción alemana de la redacción final de O. Weber (*Unterricht in der christlichen Religion*, Neukirchen, 1955). Sobre este asunto, cfr. E. Doumergue, *L'art et le sentiment religieux dans l'oeuvre de Calvin*, Ginebra, 1902; L. Wencelius, *L'Esthétique de Calvin*, París, 1937; L. Beddinger Dubose, *The transcendent vision. Christianity and the visual arts and the thoughts of J. Calvin*, Louisville, 1965; Stirn, 1977, pp. 161 ss.).

I. Tras el pecado original, los hombres ya no pueden reconocer a Dios en su creación, sino sólo en su palabra, lo único que en este mundo posee la autoridad de Dios. «La palabra nos permite ver a Dios en forma de un espejo.» En la vida de Cristo sólo se manifiesta la acción de Dios, pero no aparece la imagen encarnada de Éste. Únicamente la palabra abstracta con su referencia a la acción sería el puente hacia Dios. «Por eso la palabra es como un espejo en el que la fe contempla a Dios» (OS, III, p. 153; IV, p. 14). «El espíritu de Dios [...] quiere ser reconocido en su imagen, que él imprime en la Escritura. Él es el autor de la Escritura: así no se puede confundir ni ser desigual a sí mismo [...]. El Espíritu Santo está ligado a su verdad de tal modo que únicamente manifiesta su fuerza [...] cuando su palabra [...] se recibe [...]. El Señor ha conectado de múltiples modos la certidumbre de su palabra y de su espíritu [...]. Acogemos el espíritu [...]. cuando lo reconocemos en su imagen, en la palabra» (I, 9, 2; Weber, 1955, p. 36).

II. El sacramento es un signo que permanece radicalmente separado del cuerpo de Cristo, al cual significa, y sólo una fantasía satánica puede confundirlo con este cuerpo. «El pan es sólo sacramento para la mirada de aquellos hombres a los que se dirige la palabra.» Las leyes naturales no se pueden violar. «En la Última Cena no hay ningún motivo para considerar el cuerpo de Cristo como la verdadera carne, como no sea

en la cita mediante un signo externo [...]. Los autores del Antiguo Testamento expresan mediante una alegoría que el cuerpo de Cristo ha de colgar de la Cruz. Otros ven que no se puede modificar la relación (*proportion*) existente entre el signo y lo significado (*entre le signe et la chose signifiée*) [...]. Sin embargo, el cuerpo de Cristo lo tienen por encerrado ahí. Pero yo sólo puedo coincidir con ellos en que la verdad es inseparable de su signo» (IV, 16; Benoit IV, 393). «Por lo que se refiere a la afinidad que las esencias significadas tienen con sus imágenes (*figures*), reconocemos que el nombre de cuerpo [...] se ha asignado al pan [...] mediante un símil (*similitudine*) [...]. Ésa es una manera de hablar (*une façon de parler*) que la Escritura siempre emplea cuando trata de los sacramentos» (*ibid.*, p. 401).

III. Una imagen de Dios nunca puede ser otra cosa que un ídolo antropomorfo y representa, por consiguiente, una ofensa a Dios que, además, infringe su mandamiento explícito. «El segundo mandamiento dice que no se rindan culto y adoración más que a Dios. Puesto que Éste es inimaginable, incorpóreo e invisible [...], no podemos presentarlo con ninguna figura ni ningún simulacro, ni tampoco venerar ningún ídolo, como si tuviera semejanza con Dios. Más bien dejados adorar a Dios, que es espíritu puro, en el espíritu y en la verdad (*in spiritu et in veritate*). Así, el mandamiento (mosaico) nos enseña quién es Ése, y [...] nos prohíbe atribuirle carne o someterlo a nuestros sentidos [...]. Todos los idólatras (*idolatrae*) estaban convencidos de que Dios es tal como se lo imaginaba su vanidoso espíritu [...]. El espíritu ha producido el ídolo, la mano sólo lo ha ejecutado» (I, 1; OS, I, 42 s.). «En algunos pasajes de la Biblia nos encontramos ciertamente con descripciones en las que su verdadero semblante aparece icónicamente (*eikonikos*) imaginable [...]. Pero en ellos no se le describe tal en sí, sino en su relación con nosotros [...]. Por tanto, lo que nosotros experimentamos [...] es a Dios tal como Él se explica con la palabra» (*verbo declarat*; I, 10; OS, I, 86).

«Un grosero disparate se ha apoderado del mundo cuando se quiere poseer una figura visible de Dios [...]. (Ya Isaías advertía contra eso), rebajar [...] la majestad de Dios [...] representando [...] al incorpóreo en materia corpórea, al Invisible en una obra plástica visible, al espíritu en un objeto inanimado y al Incommensurable en un trozo de humilde madera [...]. (Los símbolos de la paloma y del Arca de la Alianza sólo significan, pues), que las imágenes son inapropiadas para representar los misterios de Dios» (I, 11; Weber, 1955, pp. 40 s.). «El origen del ídolo reside [...] en la creencia de que Dios asistirá al hombre cuando aparezca físicamente como presente (*ibid.*, 45) [...]. ¿Por qué entre las imágenes del mismo Dios se establecieron tales diferencias que se ignora una [...] y se venera en exceso la otra? [...] ¿Por qué uno no se cansa de contemplar en peregrinaciones solemnemente alabadas imágenes que cualquiera tiene en casa?» (*ibid.*, p. 47).

IV. Con eso Calvino pasa del problema de la representación de Dios al problema del culto a la imagen, y critica la sutil distinción entre respeto y veneración, entre *douleia* y *latreia*, que él quiere refutar desde el punto de vista del contenido y de la filología, puesto que desemboca en lo mismo, esto es, el culto a Dios en el culto a la imagen (I, 11; *ibid.*, pp. 47 s.; OS, I, pp. 99 s.).

V. Finalmente, Calvino plantea la cuestión de si podrían existir otras imágenes y con ello toca la función del arte. «Pese a esta superstición, no excluyo que pueda haber imá-

genes en general. Pero puesto que la escultura y la pintura son dones de Dios, exijo para ellas un uso puro y legítimo (*purum et legitimum usum*), a fin de que no [...] se abuse [...] de lo que Dios nos ha brindado. Creemos que es un delito (*nefas*) representar a Dios en figura visible, puesto que Él lo ha prohibido y no puede suceder sin que se deforme su gloria [...]. De modo que no queda sino pintar y esculpir únicamente aquello de que nuestros ojos son capaces (*capaces*): la majestad de Dios, que supera con creces nuestra capacidad visual, no se debe corromper en figuras indecentes. Entre las imágenes permitidas se cuentan historias y acontecimientos (*res gestae*), por otra parte formas y cuerpos sin el significado de lo histórico. Las unas sirven para la enseñanza y la amonestación (*docendo vel admonendo*), las otras no pueden ofrecer otra cosa que deleite (*oblectationem*). Y, sin embargo, fueron precisamente imágenes de la última clase las que siempre se han erigido en las iglesias. Puede decirse que no han servido para el juicio ni para el deleite, sino para la estulta [...] codicia» (I, 12; OS, I, 100, s.).

#### 42. El carácter artístico de la imagen en los contemporáneos de la Reforma

Incluso fuera del ámbito del Renacimiento, desde aproximadamente 1500 se multiplican las voces que valoran nuevamente la imagen como obra de arte y producto artístico, es decir, que la juzgan estéticamente en esa medida y abren un margen para el juicio del experto en arte, del mismo modo que pierde su autoridad sacra o ya únicamente se sostiene en la cita como símbolo. Algunos testimonios esclarecerán el nuevo enfoque del artista sobre la imagen en esta época. Miden la imagen por el logro artístico, el cual determina su belleza y su rango. Por supuesto, en este terreno aún no existían límites claros entre la antigua y la nueva estética de la imagen.

##### A. Carta de Jacopo de' Barbari al príncipe elector de Sajonia (ca. 1502)

Hacia 1502 el pintor veneciano Jacopo de' Barbari dirige al príncipe elector Federico el Sabio de Sajonia una carta en italiano sobre la «excelentía de(lla) pintura» con el fin de ofrecerle sus servicios. El autor, que por aquel entonces se halla en Nuremberg, quiere elevar el rango de la pintura y del artista postulando su pertenencia a las artes liberales. Las ideas que aquí se exponen estaban en circulación desde el libro de Alberti sobre la pintura. (Cfr. P. Kirn, «Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925), pp. 130 ss.; J. A. Levenson, *Jacopo de' Barbari and Noribern Art of the Early 16th Century*, Nueva York, 1978, pp. 342 ss.).

Escribe sobre el nivel que antaño tenía la pintura en cuanto arte, cultivada en la Antigüedad por gentes ilustres, y sobre su decadencia desde entonces. «Y, sin estas artes (es decir, las artes liberales), los artistas no son capaces de producir ninguna pintura adecuada. Han de ser expertos en las susodichas artes, sobre todo en la geometría y la aritmética, las condiciones de la medición de la proporción (*commensuratione de proportione*). Sin números no hay proporciones, ni formas sin geometría. Si los pintores quieren representar con inteligencia las figuras de la naturaleza, han de investigar especialmente las relaciones de medida de los hombres, cuyas formas y medidas corporales son perfectas [...]. Además, han menester la poesía, que [...] deriva [...] de la gramática y de la retórica [...] para la invención de sus obras (*la invention*

*de le hopere*), e igualmente un acervo de historias [...]. Finalmente, la astronomía merece particular atención (*diligencia*) en la pintura, pues de ella proceden la fisionomía y la quiromancia por el influjo de las estrellas. Los hombres reciben esta influencia [...] sobre todo en el rostro y en las manos, y en esto se han de fijar los artistas a fin de adjudicar los signos (*signi*) a los hombres en correspondencia con cada una de las historias o poesías.» Finalmente, también la óptica es de su incumbencia, según el *De anima* de Aristóteles.

«Si los pintores carecen de estos conocimientos (*intelligenzie*), sus obras se vuelven inverosímiles y falsas, tal como se ve hoy en día. El arte pasaría a manos de pintores incultos (*innobeli*), de modo que no lograrían aquella calidad que Apeles y los demás poseían en tiempos de Alejandro. No faltan talentos, sino práctica y formación (*commoditate e nobilitate*) [...]. La pintura es [...] una naturaleza inanimada (*natura exanimata*) que hace visible lo que la naturaleza produce aprehensible y visiblemente.» Contiene todas las demás artes en sí y puede pasar por la más auténtica y suprema de las artes liberales.

##### B. Las misivas de Franz von Sickingen (1522)

En 1522 Franz von Sickingen se ocupa en sus Misivas del carácter cultural y artístico de las imágenes. «Por medio de tales imágenes uno puede tanto mejorar como también escandalizarse. Si uno las adora por una falsa creencia, eso sería idolatría [...]. Pero si al mirarlas uno contempla su vida constante (de los santos) y su firme fe en Cristo, y nosotros tomásemos ejemplo de su vida y obras [...], (las imágenes) nos serían fructíferas. Pero lo que me preocupa es que tal cosa suceda raras veces, y que sean más aquellas en las que lo que en ellas se ve son el arte y la belleza. Así es como nuestro ánimo [...] se aparta [...] del recto [...] camino que conduce a Dios, por lo cual casi [...] serían de mayor provecho en hermosos aposentos y para la decoración que en las iglesias, con lo cual [...] no se echarían a perder (y) se olvidarían el gasto y el [...] esfuerzo» (cit. según Warnke, 1973, p. 73).

##### C. Dedicatoria de Alberto Durero en Instrucción para la medida (1525)

En 1525 Alberto Durero antepone a su obra sobre la *Instrucción para la medida* una dedicatoria a Willibald Pirckheimer en la que defiende el carácter artístico de la imagen contra el reproche de abuso supersticioso y, por tanto, resume el debate actual desde el punto de vista del artista. (El texto se cita por la traducción de Jesús Espino en Alberto Durero, *De la medida*, ed. Jeanne Peiffer, Madrid, Akal, 2000, p. 129.)

«Hasta la fecha se han dedicado al arte de la pintura en nuestra tierra alemanas muchos jóvenes diestros a los que he enseñado, sin más fundamento, la sola práctica diaria. Han crecido en el desconocimiento (*unverstand*) [...] por más que algunos de ellos, con el ejercicio constante, adquieren cierta soltura de mano [...]. Mas cuando los pintores sensatos y los verdaderos artistas han contemplado semejantes obras, fruto de la irreflexión, se han reído, y no sin razón, de la ceguera de esta gente, pues para una persona de recto entendimiento nada hay más desagradable de ver que lo falso en pintura (*falscheyt in gemel*) [...]. la causa de que tales pintores se complacieran en sus errores fue que no habían aprendido el arte de la medida [...]. Al ser éste la recta razón de



toda pintura, me he propuesto iniciar y dar razón del mismo a todos los jóvenes con inquietudes artística (*künstsbezyrigen*), para que se instruyan en las medidas del compás y la regla y así puedan reconocer y ver con sus propios ojos la recta verdad [...]. No tomo en consideración el que entre nosotros y en nuestro tiempo el arte de la pintura pretenda ser objeto de profundo menosprecio por parte de quienes dicen que sirve a la idolatría, pues ningún cristiano se ve más arrastrado a la superstición (*affterglauben*) por una pintura o una imagen que un hombre piadoso al asesianto por llevar un arma a su costado. En verdad tiene que ser insensato un hombre que adore una pintura, un trozo de madera o una piedra. Por eso, cuando la pintura está bien hecha, con arte y con decoro (*erberlich, kunstlich und woll*), trae consigo más cosas buenas que malas. De lo honorable y digno que fue ese arte entre los griegos y los romanos, los libros antiguos dan muestras suficientes. Bien que a continuación se perdió y estuvo oculto mil años, hasta que, hace doscientos, los italianos lo sacaron de nuevo a la luz.»

#### D. Johannes Butzbach: De los pintores famosos (1505)

En su escrito *De los pintores famosos*, el benedictino de Laach Johannes Nutzbah le ofrece en 1505 a una monja pintora una moraleja del arte cristiano resaltando la superioridad de éste sobre el de los antiguos. Los artistas antiguos se entienden como modelos y al mismo tiempo un estímulo para la superación (O. Pelka [ed.], *Johannes Butzbach. Von den berühmten Malern*, Heidelberg 1925; Decker, 1985, pp. 269 s. Decker compara esta concepción con aquella que se encuentra en las inscripciones de una figura de la Virgen hecha por Daniel Mauch hacia 1535 por encargo del humanista de Lüttich Berselius. Ahí se dice que los tiempos antiguos han cedido el testigo a los nuevos, y que las estatuas ilustres de la Antigüedad no son nada en comparación con la obra de Daniel, concebida como consecuencia de la invención del artista.)

En Butzbach son la doctrina cristiana y los temas cristianos los que posibilitan a los pintores virtuosos superar el arte incluso de un Fidias o Apeles. Puesto que la destinataria de Butzbach «no [...] (representó) la imagen y los hechos de los falsos dioses [...], sino al Dios verdadero y a su madre [...], la más bella de todas las mujeres, así como a los santos que ya gobiernan con ellos en el reino de los cielos, (ella sabrá) pintarlos de manera más artística y refinada [...] que aquéllos (los paganos)». En la segunda parte se subraya el origen divino del arte, pues Cristo es el único pintor y escultor. Pero el arte se habría perdido debido a la decadencia de las costumbres y sólo con Giotto, en una especie de reforma de las virtudes, se habría restablecido.

#### E. Leonardo da Vinci: Tratado de la pintura (Paragone)

En los escritos legados por Leonardo se encuentran anotaciones sobre un manual de pintura destinado a concebir la pintura como ciencia, *scientia*, y a elevar su rango mediante la comparación con la poesía y la escultura, por sólo mencionar a éstas. El autor, en un giro sofisticado, también se ocupa del mérito de la imagen pintada como imagen de culto, del que deduce su preferencia a los ojos de Dios. En un juego de palabras, el tema de la imagen de culto, es decir, Dios (*Iddio*) se asocia con el concepto del artista, es decir, la idea de la obra (*Idea*). (J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883 [1970], p. 36).

«¿No se ven cubiertas las imágenes pintadas que representan lo divino con costosas colgaduras? ¿Y no sucede esto con solemnes ritos y cantos cuando se las descubre? ¿No se arrojan al suelo todos los que han acudido a este acontecimiento en el instante en que se descubren las imágenes para adorarlas y para [...] rogar por la salvación eterna? ¿No es precisamente como si esta idea estuviera viva en la imagen? Algo así no existe en ninguna otra ciencia ni en ninguna otra obra humana. Puedes objetar que esto no se deba al arte del pintor, sino al poder (supraterrenal) del ser representado. Pero si eso fuese así, los hombres podrían permanecer en cama y estar satisfechos con su idea, en lugar de entregarse a fatigosas y peligrosas peregrinaciones [...]. Debes darme la razón en que una copia (*simulacro*) así es capaz de lo que no son capaces todos los escritos juntos cuando desean dar a tal idea una figura y un efecto. Esta idea ama, por tanto, a la pintura y también a todos aquellos que la aman y veneran. También gusta de ser precisamente adorada en la pintura y no de otro modo. Así que dispensa gracias y favores por medio de las imágenes siempre y cuando los espectadores crean en éstas.»

#### 43. La veneración de los santos y el respeto a las imágenes en el Concilio de Trento (1563)

En su 25.ª sesión adoptó las siguientes resoluciones, que atañen por igual y refuerzan nuevamente la intercesión de los santos, la veneración de sus reliquias y el respeto a las imágenes. (Cfr. *Sacrosanti et oecumenici concilii Tridentini... Canones et Decreta*, París 1823, pp. 254-256; H. Jedin, 1935, pp. 143 ss.)

«El santo sínodo exige de todos los obispos [...] la instrucción de todos los creyentes en la apelación a los santos, su invocación, la veneración de las reliquias y el uso correcto de las imágenes, por supuesto siguiendo las costumbres transmitidas desde los primeros tiempos de la religión cristiana de la Iglesia Católica y Apostólica, conforme al consenso de los santos padres y las resoluciones de los santos concilios [...]. Las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás santos deben permanecer en las iglesias tal como se encuentran ahora y ser objeto de los honores y la veneración (*honorem et venerationem*) debidos. Pero esto no debe suceder porque se vea en ellas una cualidad o virtud divinas (*divinitas vel virtus*) por las que venerarlas. Tampoco debe depositarse en ellas ninguna confianza como antaño ocurría entre los paganos, que ponían su esperanza en ídolos. Más bien debe ocurrir porque los honores que se les tributen (a las imágenes) se transfieran a los prototipos que ellas representan. Así sucede que, por mediación de las imágenes que besamos, ante las que inclinamos la cabeza o doblamos la rodilla, adoramos (*adoremus*) al propio Cristo y veneramos (*veneremus*) a aquellos santos cuya imagen (*similitudem*) comportan. Esto es precisamente lo que se acordó en contra de los iconoclastas en los concilios, y especialmente en el segundo Concilio de Nicea.

Los obispos han de enseñar con afán que al pueblo se lo ha de instruir y fortalecer en el recuerdo de los artículos de fe y en su veneración mediante relatos (*historias*) de los misterios de nuestra fe, en forma de pinturas o imágenes de otra índole. Con ello, de todas las imágenes sacras brotará un rico fruto. Pueden recordarle al pueblo los fa-

vores y dones que Cristo le ha concedido y mostrar a los creyentes los milagros de Dios y los benéficos ejemplos que en los santos se operaron, a fin de que den gracias a Dios por ellos y orienten su vida y sus costumbres por la imitación de los santos. Finalmente, (los creyentes por medio de las imágenes) deben ser aleccionados en la adoración y el amor de Dios e instruidos en la devoción. Pero quien enseñe algo contrario a estas resoluciones debe ser proscrito.

Más si en estos santos y salutíferos hábitos (*observationes*) se han infiltrado algunos abusos (*abusus*), el santo sínodo desea con todas sus fuerzas evitarlos en el futuro. Así que ya no deben existir imágenes que representen un falso dogma o que ofrezcan a las gentes sencillas la oportunidad de incurrir en un peligroso error [...]. En la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el empleo sacro (*sacro usu*) de las imágenes debe prescindirse (*tollatur*) de toda superstición, eliminarse toda utilización nefanda y, finalmente, eludir toda falta de decencia (*lascivia*). En consecuencia, no debe seguir pintándose o decorando imágenes con belleza tentadora (*procaci venustate*) [...]. Finalmente, obren los obispos en estas cosas con tanta circunspección y cautela que no se tolere nada fuera del orden [...] ni aparezca nada profano o deshonesto (*inhonestum*), pues para la casa de Dios es adecuada la santidad [...]

#### 44. La justificación de la imagen en la obra del cardenal Paleotti

Gabriele Paleotti: Discorso intorno alle imagini sacre e profane (1382)

Gabriele Paleotti, arzobispo de Bolonia, planeó una obra en cinco volúmenes sobre las imágenes, de la cual en 1582 se publicaron los dos primeros tomos. Con meticulosidad exegética e histórica, lleva el argumento de la tradición al campo de las doctrinas tridentinas y a la oposición a la teoría contemporánea del arte, en la cual defiende un punto de vista eclesiástico. La imagen sacra o de culto se distinguirá de la profana por el hecho de que representa el antiguo estado de cosas en una nueva época y es lo único que justifica el culto de las imágenes. Los argumentos hacen justicia a la nueva era artística, pero su intención es conocida y su tenor defensivo. Ante todo tratan de excluir de la producción artística de entonces, con propósito polémico, aquellas imágenes aún aptas para una comprensión eclesiástica de las mismas. (Cfr. la edición de P. Barocchi (ed.): G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, 2. vols., Berlín 1961.)

La imagen de la que trata el libro se define de la siguiente manera: es de índole material y producida por el arte del *disegno*, en lugar de como imagen especular de la naturaleza, así como en último término imita un prototipo mediante la semejanza. Con lo cual se distingue, en consonancia con san Agustín, tanto de una igualdad (*aequalitas*) como de una semejanza (*similitudo*). A la imagen le sería propia la diferencia con su objeto, y ésta la salvaría por medio de la semejanza (132 s.). La historia del arte cristiano se vuelve, por tanto, a escribir según el modelo de la hagiografía y en tono apologético. El arte y la virtud se unifican a la voluntad de Dios en una anunciación plástica de la fe cristiana que sería superior a las imágenes paganas, porque no se trata más que de los objetos y la función religiosa del arte cristiano (163 ss.).

«Dividimos nuestras imágenes [...] en sacras y profanas (*imagini sacre e profane*) [...]. Las diferencias entre ambos tipos se hallan, por un lado, en las obras mismas, por otro, en el espectador (*la persona che le riguarda*). Es posible que una imagen [...] se cuente entre las imágenes sacras y, no obstante, para el espectador pertenezca a otro contexto (*in altro ordine*) [...], es más, que algunos necios la consideren arte profano, que sólo proporciona distracción (*passatempo*) [...]. Así, una y la misma imagen se representan de forma totalmente diferente según las ideas (*concetti*) que los espectadores tengan de ella» (171 s.). Del carácter del arte como fin en sí mismo se trata a propósito de las imágenes profanas, pero que también pueden servir al adoctrinamiento y la educación. Finalmente, los ídolos se tratan por sí y separados de las imágenes de culto, a fin de que Paleotti pueda abordar su tema principal, las *imagini sacre*, con mayor facilidad.

«A las imágenes [...] se las llama aquí sacras (*sacre*) porque con este concepto se las separa del ámbito habitual de los laicos (*popolo*) y se las destina al culto religioso (*culto de religione*).» Acto seguido, Paleotti menciona ocho razones por las que una imagen es sacra. Este estatus lo tiene cuando ha sido dispuesta por Dios o ha estado en contacto con el cuerpo de Cristo y de los santos, cuando la ha pintado un santo como Lucas o tiene un origen milagroso como las *achiropiite*. Otras razones son que haya obrado milagros, que haya sido eclesiásticamente consagrada y, finalmente, que ya esté consagrada por su tema y el lugar eclesiástico (197-200). En la controversia con los críticos evangélicos de las imágenes, se afirma luego sin rodeos la antigüedad de la imagen cristiana de culto. Según san Buenaventura, su función radica en servir al intelecto, la voluntad y la memoria de los devotos. También en la imagen sacra «la representación sirve a un fin. Para averiguar éste, en el pintor se ha de distinguir entre el artista en sí (*puro artificio*) y el artista cristiano [...]. El fin del pintor en cuanto artista consiste en sacar provecho por medio de su arte [...] y recibir elogios [...]. El principal fin del pintor cristiano [...] consiste en alcanzar la gracia divina mediante su empeño y su capacidad [...]. En el caso de la obra [...] el fin no se logra con la mera semejanza al uso [...] sino que sirve a una meta superior, contemplar la gloria eterna en un acto de virtud, alejar a los hombres de los vicios y llevarlos al verdadero culto (*vero culto*) de Dios [...] (210 s.), para lo cual las imágenes han de distinguirse en cuanto objeto del culto exterior (*culto esteriore*) y del culto interior» (213).

Lo que se intenta es integrar con medio neoescolásticos el nuevo carácter del arte en el antiguo concepto de imagen. Para ello es menester distanciarse de la Antigüedad pagana y, al mismo tiempo, invalidar los reproches del bando evangélico sobre el culto descarriado de las imágenes. Incluso los seres invisibles podrían representarse si uno se atuviera a cómo, según la Biblia, se les habrían aparecido a los hombres y se les mostrara a los sentidos humanos de forma adecuada. Por lo que al culto de las imágenes se refiere, Paleotti sigue las antiguas diferenciaciones entre adoración, veneración y respeto —*latría*, *hyperdulia* y *dulia*—, tan vehementemente rechazadas por Calvino (246 s.). Aunque el comportamiento del espectador ante las imágenes de Dios y de los santos parezca similar, tiene un sentido diferente que no se puede expresar en la forma del respeto a las imágenes. Lo que en el exterior parece semejante, en el interior del alma es totalmente diferente (250). La imagen en sí no sería una cosa divina, sino que sólo la representaría según el prototipo al que se refiere (251 s.).

«En las imágenes se han de observar tres cosas: son materiales [...], en la materia elegida tienen una forma a ellas dada y, finalmente, en la unión de ambas poseen la imagen propiamente dicha, la representación de algo distinto mediante la semejanza [...]. A esto último dirigimos nuestros pensamientos [...]. Cuando, por tanto, observamos la imagen con los ojos físicos, dirigimos nuestro espíritu al objeto de la representación [...] en ella contenido por obra de la índole y el modo de representación (*modo di rappresentazione*). Por eso es posible otorgarle en secreto (*misteriosamente*) a la imagen los honores debidos al prototipo, y esto ciertamente en correspondencia con los tres niveles de la *latría* (para Dios), la *hyperdulia* (María) y la *dulia* (los santos, 255).»

## BIBLIOGRAFÍA

- Acchelis, H., *Die Katadomben von Neapel*, Leipzig, 1936
- Achimastu-Potamianou, M., «A New Aniconic Decoration on Naxos», *Deltion t's Ch-ristianik's Archaologik's Hetaireias* 12 (1984), pp. 392 ss.
- Alexander, P. J., «The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definitions», *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), pp. 35 ss.
- , *The Patriarch Nicephoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Imagen Worship in the Byzantine Empire*, Oxford, 1958
- Alföldi, A., *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*, Darmstadt, 1970
- Alpatov, M., *Le icône russe*, Turín, 1976
- Amato, P., *De vera effigie Mariae. Antiche Icone Romane*, Roma, 1988
- Andaloro, M., «Note sui temi iconografici delle Deesis e dell'Haghiosoritissa», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* NS 17 (1970), pp. 85 ss.
- Angelis, P. de, *Basilicae S. Mariae De Urb... descriptio...*, Roma, 1621
- Antonova, V., Mneva, I. y N. M., *Dremerusskoj zivopis. XI-nac. XVIII vv.*, catálogo, Moscú, Galería Tretjakov, 1963
- Babic, G., «O zivopisanom ukrasu oltarskirch preglada» [Sobre el ornato pictórico del cerramiento del altar], *Zbornik za Likovne Umetnosti* 11 (1975), pp. 3 ss. [con resumen en francés]
- , *Ícones*, París, Editions Princesse, 1980
- , «Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 61 ss.
- Badawy, A., *Coptic Art and Archaeology*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1978
- Bank, A., *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrado, 1977
- Barnard, L., «The Theology of Images», *Bryer* (1977), pp. 7 ss.
- , *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden, 1974
- Barnes, T. D., *Constantine and Eusebius*, Cambridge (Mass.), 1981

- Baumgart, F., «Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbilds», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 13 (1935), pp. 378 ss.
- Baxandall, M., *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Fráncfort del Meno, 1977
- , *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980
- Baynes, N. H., *The Finding of the Virgin's Robe*, sin lugar, 1949 [véase también en *Byzantine Studies and other Essays*, 1955, pp. 240 ss.]
- , «The Supernatural Defenders of Constantinople», *Analecta Bollandiana* 67 (1949), pp. 165 ss. [reeditado en *Byzantines Studies and other Essays*, 1955, pp. 248 ss.]
- , «The Icons before Iconoclasm», *Byzantines Studies and other Essays*, 1955, pp. 226 ss. [editado por primera vez en *Harvard Theological Review* 44 (1951), pp. 93 ss.]
- Beck, H. G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich, 1959
- , *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, informes de las sesiones de la Academia Bávara de las Ciencias, Munich, 1975
- , y Stutzinger, D. (eds.), *Spätantikes und frühes Christentum*, catálogo, Liebighaus, Fráncfort, 1983
- , y Bredekamp, H. y H., «Bilderkult und Bildersturm», *Busch* (1987), pp. 108 ss.
- Beissel, S., *Wallfahrten zu unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*, Friburgo de Brisgovia, 1913
- Belli d'Ellia (ed.), *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, catálogo, Bari, 1988
- Belting, H., *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970
- , *Bild und Publikum im Mittelalter*, Berlín, 1981 [*L'immagine e il suo pubblico nel medio evo*, Bolonia, 1986]
- , «An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium», *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1981), pp. 1 ss.
- , «The "Byzantine Madonnas": New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio», *Studies in the History of Art* 12 (1982), National Gallery of Art Washington, pp. 7 ss.
- , «Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen», en *idem* (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)*, Bolonia, 1982, pp. 35 ss.
- , *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Fráncfort del Meno, 1985
- , «Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild», *Busch* (1987, I), pp. 155 ss.
- , «Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei», *Busch und Schmoock* (1987), pp. 128 ss.
- , «Papal Artistic Commissions as Definitions of the Medieval Church in Rome», *Papers in the Art History from Pennsylvania State University* IV (1987)
- , y Belting-Ihm, C., «Das Kreuzbild im Hodegos des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur ältesten Darstellung des toten Crucifixus», *Tortulae (Römische Quartalschrift)*, cuaderno suplemento 30 (1966), pp. 30 ss.

- , Mango, C. y Mouriki, D., «The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul», *Dumbarton Oaks Studies* XV (1978)
- Belting-Ihm, C., *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmadonna*, Heidelberg, 1976
- , «Heiligenbild», artículo en *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. XIV, 1987, cols. 66-96
- Bertelli, C., *La Madonna di S. Maria in Tratevere*, Roma, 1961
- , «La Madonna del Pantheon», *Bollettino d'Arte* 4, 46 (1961), pp. 24 ss.
- , «L'immagine del "Monasterium Tempuli" dopo il restauro», *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1961), pp. 82 ss.
- , «Icône de Roma», *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses*, t. I, Bonn, pp. 100 ss.
- , «Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma», *Paragone* 217, N. S. 37 (1968), pp. 3 ss.
- , «Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 45 ss.
- Bettini, S., *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*, Padua, 1933
- Bevan, E., *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*, Londres, 1940
- Blanck, H., «Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler», *Bonner Jahrbücher* 168 (1968), pp. 1 ss.
- Bolten, J., *Die imago clipeata. Ein Beitrag z. Porträt- und Typengeschichte*, Paderborn, 1937
- Bonn (ed.), *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, Bonn, 1828 ss.
- Boskovits, M., «Immagine e preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 93 ss.
- Breckenridge, J. D., *The Numismatic Iconography of Justinian*, t. II, Nueva York, 1959
- Bredekamp, H., *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Fráncfort del Meno, 1975
- Bréhiér, L., «Les icônes dans l'histoire de l'art. Byzance et la Russie», *L'art byzantine chez les Slaves* 2 (1938), pp. 150 ss.
- Bryer, A. y Herrin, J. (eds.), *Iconoclasm*, Brimingham, 1977
- BUSCH, W. (ed.), *Funkkolleg Kunst*, 2 tomos, Munich, 1987
- , «Die Autonomie der Kunst», *Busch* (1987), pp. 230 ss.
- , y Schmoock, P., *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, 1987
- Byzantine Icons of Cyprus*, catálogo, ed. A. Papageorghiou, Museo Benaki, 1976
- Cameron, Alan, *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford, 1970
- Cameron, Averil, *The Sceptic and the Shroud*, Londres, King's College, Londres, 1980
- , *Continuity and Change in 6th Century Byzantium*, Londres, 1981 [t. V, pp. 3 ss: The Sceptic and the Shroud; t. XII, pp. 62 ss.: Artistic Patronage of Justin II; t. XVI, pp. 79 ss.: Theotokos in 6th Century Constantinople; t. XVII, pp. 42 ss.: The Virgin's Robe; t. XIII, pp. 3 ss: Images of authority: Elitès and Icons]
- , «The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story», *Okeanos. Essays presented to I. Sevchenko (Harvard Ukrainian Studies VII)*, 1983, pp. 80-94

- Campenhausen, H. F. von, «Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche», W. Schöne et al., *Das Gottesbild im Abendland*, Witten y Berlín, 1957, pp. 77 ss. [versión inglesa en H. v. C., *Tradition and Life in the Early Church*, Londres, 1968]
- , «Zwingli und Luther zur Bilderfrage», *ibidem*, pp. 139 ss.
- Capizzi, C., *Pantokrator Saggio d'esegesi; letteraria - iconografica*, Roma, 1964 [*Orientalia Christiana Analecta* 170]
- Caraffa, F., «La procesion del Ss. Salvatore a Roma e nel Lazio nella notte dell'Assunta», *Lunario Romano* 5 (1976), pp. 127-151
- Carli, E., *Pittura medievale Pisana*, Milán, 1958
- Castelnuovo, E. (ed.), *La pittura in Italia. Le origini*, Milán, 1985
- Cavarnos, C., *Orthodox Iconography*, Belton (Mass.), 1980
- Cellini, P., *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma, 1943
- , «Una madonna molto antica», *Proporzioni* 3 (1950), pp. 1 ss.
- Chastel, A., «La Véronique», *Révue de l'art* (1978), pp. 71 ss.
- Chatzidakis, M., *Ícônes de St-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venecia, 1962
- , *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Londres, 1972
- , «Une icône en mosaïque de Laura», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), pp. 73 ss.
- , «L'évolution de l'icône aux 13-15 siècles et la transformation du templon, XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines», *Rapport III*, Atenas, 1976, pp. 157 ss.
- , *Eikones t's Patmou*, Atenas, 1977
- , *La peinture des «Madonneri» ou «veneto-crétoise» et sa destination*, Florencia, 1977
- , «Ikostas», artículo en *Reallexikon der Byzantinischen Kunst*, t. III, 1978, pp. 325 ss.
- Cormack, R. S., «The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A Reexamination in the Light of the Drawings of W. S. George», *The Annual of the British School at Athens* 64 (1969), pp. 17 ss.
- , «The Arts during the Age of Iconoclasm», *Bryer* (1977), pp. 35 ss.
- , «Painting after Iconoclasm», *Bryer* (1977), pp. 47 ss.
- , «A Crusader Painting of St. George: "maniera greca" or "lingua franca"?, *Burlington Magazine*, marzo (1984), pp. 132 ss.
- , *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, Londres, 1985
- , «Icons in the Life of Byzantium», en *Icon*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1988, pp. 20 ss.
- , «Miraculous Icons in Byzantium and their Powers», *Arte Cristiana* 724 (1988), pp. 55 ss.
- Cutler, A., *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Pennsylvania State University, 1975
- , *The Aristocratic Psalter in Byzantium*, París, 1984
- , y Nesbitt, J. W., *L'Arte bizantina e il suo pubblico*, 2 tomos, Turín, 1986
- Dawson, G. G., *Healing: Pagan and Christian* [1935], Londres, 21977
- Decker, B., *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Bamberg, 1985

- Deichmann, F. W., *Einführung in die christliche Archäologie*, Darmstadt, 1983
- Dejonghe, M., *Les Madones couronnées de Rome*, París, 1967
- , *Roma Santuario Mariano*, Bolonia, 1969
- Delbrueck, R., *Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlín, 1929
- Delehaye, H., *Deux typika byzantins de l'époque des Paléologues*, Bruselas, 1921
- Delius, W., *Geschichte der Marienverehrung*, Munich y Basilea, 1963
- Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* [1947], Londres, 21976
- , «Byzantinische Mosaikminiaturen», *Phaidros* 3 (1947), pp. 190 ss.
- , «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960), pp. 87 ss.
- , *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Sculpture*, Washington, Dumbarton Oaks, 1960
- , «Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 14 (1965), pp. 139 ss.
- , *Byzantine Art in the West*, Nueva York, 1970
- , *The Mosaics of S. Marco in Venice*, 4 tomos, Chicago, 1984
- Deuchler, F., *Duccio*, Milán, 1984
- Diez, E. y Demus, O., *Byzantine Mosaics in Greece*, Harvard, 1931
- Djuric, V. J., «Über den Cin von Chilandar», *Byzantinische Zeitschrift* 53 (1960), pp. 333 ss.
- , *Ícônes de Yougoslavie*, Belgrado, 1961
- , *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich, 1976
- Dmitrievskij, A. A., *Opisanie liturgiceskich rukopisej*, t. I, Kiev, 1895 [reeditado en Hildesheim, 31965]
- Dobschütz, E. von, *Chritusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 3)*, Leipzig, 1899
- Downey, G., *Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople (Transactions American Philosophical Society, N. S. 47, 6)*, 1957
- Duchesne, L. M. (ed.), *Le Liber Pontificalis* [1886], París, 21957
- Dufour Bozzo, C., *Il «Sacro Volto» di Genova*, Roma, 1974
- Dumbarton Oaks. Handbook of the Byzantine Collection*, Washington, 1967
- Düring, W., «Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie», *Münchener Theologische Studien* II, 5 (1952)
- Eberlein, J. K., *Apparitus regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982
- Ebersolt, J., *Constantinople (Recueil d'études d'archéologie et d'histoire)*, París, 1951
- Egger, R., «Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikone», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 11-12 (1963), pp. 121 ss.
- Ehlich, W., *Bild und Rahmen im Altertum*, Leipzig, 1954
- , *Bilder-Rahmen von der Antike bis zur Romantik*, Dresde, 1979
- Ekthesis gia ta hekato chronika t's Christianik's Archaologik's Hetaireias*, catálogo, exposición del centenario de la Sociedad Arqueológica Cristiana, Atenas, 1985

- Elliger, W., *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*, Leipzig, 1930
- Epstein, A., «The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?», *Journal of the Brit. Archaeological Association* 134 (1981), pp. 1 ss.
- Eudokimov, P., *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, 1970
- Fasola, U. M., *Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte*, Roma, 1975
- Felicetti-Liebenfels, W., *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang*, Olten, 1956
- , *Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt*, Graz, 1972
- Folda, J. (ed.), «Crusader Art in the 12th century (British School of Archaeology)», *Jerusalem Series* 152 (1982)
- Forsyth, I. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972
- Freedberg, D., «The Structure of Byzantine and European Iconoclasm», *Bryer* (1977), pp. 165 ss.
- , *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, 1985
- , «Art and Iconoclasm, 1525-1580. The Case of the Northern Netherlands», *Kunst voor de Beeldenstorm*, Amsterdam, 1986, pp. 69 ss.
- , *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609 (Garland Series)*, Nueva York/Londres, 1988
- , *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989
- Frey, D., «Der Realitätscharakter des Kunstwerks», *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Viena, 1946, pp. 107 ss.
- Freytag, R. L., «Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte», *Beiträge zur Kunstwissenschaft* 5 (1985)
- Frolow, A., «La "podea"», *Byzantion* 13 (1938), pp. 461 ss.
- Fröhlich, H. M., *Ein Bildnis der Schwarzen Muttergottes von Brünn in Aachen (Veröffentlichungen des bischöflichen Diözesanarchivs Aachen XXXVI)*, Mönchengladbach, 1967
- Furlan, I., *Le icone bizantine a mosaico*, Milán, 1979
- Galavaris, G., *Bread and the Liturgy*, Madison, 1970
- , *The Icon in the Life of the Church*, Leiden, 1981
- Gamulin, G., *The Painted Crucifixes in Croatia*, Zagreb, 1983
- Garside, C. jr., *Zwingli and the Arts*, New Haven, 1966
- Garrison, E. B., *Italian Romanesque Panel Painting*, Florencia, 1949 [Nueva York, 1976]
- , *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, t. II, Florencia, 1955/56; t. III, 1957/58; t. IV, 1960-1962
- Geary, P., «Sacred Commodities; the Circulation of Medieval Relics», en A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things*, Cambridge, 1985, pp. 169 ss.
- Geischer, H. J., *Der byzantinische Bilderstreit*, Gütersloh, 1968
- Gerhard, H. P. [seudónimo de Skrobucha, H.], *Welt der Ikonen*, Recklinghausen, 1957 [1972]
- Gero, S., *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III*, Lovaina, 1973

- , «The Libri Carolini and the Image Controversy», *Greek Orthodox Theological Review* 18, 1/2 (1973), pp. 7 ss.
- , «Hypatios of Ephesos on the Cult of Images», *Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults. Studies for M. Smith*, t. II, Leiden, 1975, pp. 208 ss.
- , *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine*, t. V, Lovaina, 1977
- , «The True Image of Christ. Euseb's Letter to Constantia Reconsidered», *Journal of Theological Studies* 27 (1981), pp. 460 ss.
- Goldschmidt, A. y Weitzmann, K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.-13. Jahrhunderts*, 2 tomos, Berlín, 1934 [1979]
- Gottarelli, E., *I Viaggi della Madonna de S. Luca*, Bolonia, 1976
- Grabar, A., *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*, Praga, 1931
- , *L'empereur dans l'art byzantin*, París, 1936
- , *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, París, 1943-1946
- , *L'iconoclasm byzantin. Dossier archéologique*, París, 1957 [ed. cast.: *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998]
- , *Ampoules de Terre Sainte*, París, 1958
- , *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*, Londres, 1966
- , *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, artículos completos, 3 tomos, París, 1968
- , *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venecia, 1975
- Graef, H. M., *Mary. A History of Doctrine and Devotion*, t. I, Londres/Nueva York, 1963
- Grassi, L., «La Madonna dell'Ara Coeli e le tradizioni Romane del suo tema iconografico», *Rivista Archeologica Cristiana* 18 (1941), pp. 76 ss.
- Guardini, R., *Kultbild und Andachtsbild*, Würzburg, s. f. [hacia 1950]
- Günter, H., *Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligengeschichte*, Friburgo, 1949
- Gumpenberg, W., *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis*, Ingolstadt, 1657
- Gutmann, J. (ed.), *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*, Missoula (Mont.), 1977
- Hager, H., *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Viena/Munich, 1962
- Hallensleben, H., «Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kreuzförmige», «wie die Lateiner sie verehrten», *Festschrift E. Trier*, Berlín, 1981, pp. 7 ss.
- Hamann-MacLean, R., *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gießen, 1976
- , y Hallensleben, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Gießen, 1963
- Hausherr, R., «Über die Christus-Johannes-Gruppen», *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift Hans Wentzel*, Berlín, 1975, pp. 79 ss.
- Hennepf, H., *Textus byzantini ad iconomachiam pertinentes*, Leiden, 1969
- Henry III, P., *Theodore of Studios. Byzantine Churchman*, tesis doctoral, Yale, 1968, pp. 177 ss. [Querrela iconoclasta]



- Herrin, J., «Women and the Faith in Icons in Early Christianity», en R. Samunel y G. Stedman Jones (eds.), *Culture, Ideology and Politics*, Londres, 1983, pp. 56 ss.
- Hoffmann, K., «Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf», en *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, catálogo, Nuremberg, 1983
- Hofmann, K. M., *Philema hagion*, Gütersloh, 1938
- Hofmann, W., «Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo, Hamburgo, 1983
- Holl, K., *Gesammelte Aufsätze*, t. 2, Tübinga, 1928, pp. 388 ss. [influencia de los estilitas en el desarrollo de la iconolatría, 1907], pp. 351 ss. [escritos de Epifanio contra la iconolatría, 1916]
- Hueck, I., «Ein Madonnenbild im Dom von Padua», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 13 (1967)
- , «Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St.-Peter», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 14 (1970), pp. 140 ss.
- Hutter, I. (ed.), *Byzanz und der Westen (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 432)*, Viena, 1984
- Ihm, C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960
- Iskusstvo Vizantij v Sobraniach SSSR* [Arte bizantino en la colecciones de la URSS], catálogo, tres tomos, Moscú, 1977
- Janin, R., *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*, París, 1953
- , *Les églises et les monastères des grands autres byzantins*, París, 1975
- Jedin, H., «Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung», *Theologische Quartalschrift* 116 (1935), pp. 143 ss., 464 ss.
- Joksch, T., *Ikonen einer Berliner Privatsammlung*, Berlín, 1878
- Kalavrezou-Maxeiner, J., *Byzantine Icons in Steatite*, Viena, 1985
- Kartsonis, A. D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, 1986
- Katalog der mittelalterlichen Emails im Georgischen Staatlichen Museum der Schönen Künste*, catálogo, Tblisi, 1984
- Kazhdan, A. P., *Byzanz und seine Kultur*, Berlín, 1973
- , y Wharton Epstein, A., *Change in Byzantine Culture in the 11th and 12th Centuries*, University of California Press, 1985
- Kemp, W., «Kunst wird gesammelt», *Busch* (1987), pp. 185 ss.
- Kermer, W., *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei*, Dusseldorf, 1967
- Kitzinger, E., *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, tesis doctoral, Munich, 1934
- , *Portraits of Christ (Penguin Books)*, Harmondsworth, 1940
- , *Early Medieval Art in the British Museum*, Londres, 1940
- , «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954), pp. 83 ss. [véase también Kitzinger, 1976, pp. 90 ss.]
- , *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongreß IV, 1)*, Munich, 1958 [cfr. también Kitzinger, 1976, pp. 157 ss.]

- , «On some Icons of the Seventh Century», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, pp. 132 ss. [véase también Kitzinger, 1976, pp. 233 ss.]
- , «Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art», *Zbornik Radova* 8, 1, Belgrado (1963), pp. 185 ss. [véase también Kitzinger, 1976, pp. 256 ss.]
- , «The Art of Byzantium and the Medieval West», en *Selected Studies*, ed. W. E. Kleinbauer, Indiana University Press, 1976
- , *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: 3rd-7th century*, Londres, 1977
- Klauser, T., «Rom und der Kult der Gottesmutter Maria», *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15 (1972), pp. 120 ss.
- Koch, H., *Die alichristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*, Gotinga, 1917
- Koch, L., «Zur Theologie der Christus-Ikone», *Benediktinische Monatsschrift* 19 (1937), pp. 375 ss.; 20 (1938), pp. 32 ss., 168 ss., 281 ss., 437 ss.
- Körner, H., *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, Munich, 1979
- Kötting, B., *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche*, Münster, 1950
- Kolb, K., *Eleusa. 2000 Jahre Madonnenbild*, Ratisbona, 1968
- Kollwitz, J., *Das Christusbild des 3. Jahrhunderts*, Münster, 1953
- , «Bild III (christlich)», artículo en *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. II, 1954, cols. 318 ss.
- , «Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung», en W. Schöne et al., *Das Gottesbild im Abendland*, Witten y Berlín, 1957, pp. 57 ss.
- Kondakov, N. P., *Ikongrafia Bogomateri*, 2 tomos, Petersburgo, 1915
- Kraut, G., *Lukas malt die Madonna*, Worms, 1986
- Krautheimer, R., *Early Christian and Byzantine Architecture (Penguin Books)*, Harmondsworth, 1965 [ed. cast.: *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Cátedra, 1988]
- , *Rome. Profile of a City*, Princeton, 1980
- Kreidl-Papadopoulos, K., «Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (1970), pp. 49 ss.
- Kretzenbacher, L., *Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande*, Klagenfurt, 1971
- , *Das verletzte Kultbild (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse)*, Munich, 1977, ed. especial
- , *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse)*, Munich, 1981, ed. especial
- Krickelberg-Pütz, A. A., «Die Mosaikikone des hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid», *Aachener Kunstblätter* [...] (1983), pp. 9 ss.
- Kriss-Rettenbeck, L. y Möhler, G. (eds.), *Wallfahrt kennt keine Grenzen*, exposición en Museo Nacional de Baviera, Munich, 1984
- Krücke, A., *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst*, Es-trasburgo, 1905 [pp. 95 ss.: los santos entre otras personas]
- Kruse, H., *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche*, Pa-derborn, 1934

- Labrecque-Pervouchine, N., *L'iconostase. Une évolution historique en Russie*, Montreal, 1982
- Ladner, G. B., «Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy», *Mediaeval Studies* 2 (1940), pp. 127 ss.
- , *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 tomos, Ciudad del Vaticano, 1941-1984
- , «The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy», *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), pp. 1 ss.
- , *Ad imaginem Dei. The Image of Man in Mediaeval Art*, Latrobe (Penn.), 1965
- , *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma, 1983
- Lange, G., *Bild und Wort. die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des 6. bis 9. Jahrhunderts*, Würzburg, 1969
- Lange, R., *Die byzantinische Reliefikone*, Recklinghausen, 1964
- Lavagnino, E., «La Madonna dell'Ara Coeli e il suo restauro», *Bolletino d'Arte* (1937/1938), pp. 529 ss.
- Lazarev, V. N., «La Trinité d'André Roublev», *Gazette des Beaux-Arts* (1959), pp. 282 ss.
- , *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967
- , *Novgorodian Icon Painting*, Moscú, 1969
- , *Moscow School of Icon Painting*, Moscú, 1971
- Lemerle, P., «Sur la date d'une icône byzantine» [Pantocrátor de Leningrado], *Cahiers Archéologiques* 2 (1947), pp. 129 ss.
- \*\*\*Lewis, F., «The Veronica. Image, Legend and Viewer», en W. M. Ormrod (ed.), *England in the 13th Century*, Nottingham, 1985, pp. 100 ss.
- Lichaceva, V. D., *Byzantine Miniature*, Moscú, 1977
- L'Orange, H. P., *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*, Princeton, 1965
- Lucius, E., *Die Anfänge des Heiligen-Kults und der christlichen Kirche*, Tubinga, 1904
- Luck, G., *Arcana Mundi. Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*, Baltimore, 1985
- MacCormack, S. C., *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981
- Maguire, H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981
- Majeska, G. P., «Russian Travellers to Constantinople in the 14th and 15th Centuries», *Dumbarton Oaks Studies* 19 (1984)
- Mâle, E., *L'art religieux de la fin du XVI siècle*, París, 1951 [ed. cast.: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001]
- Mango, C. A. (ed.), *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*, Cambridge, Harvard University Press, 1958
- , *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen, 1959
- , «Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul», *Dumbarton Oaks Studies* 8 (1962)
- , «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963), pp. 53 ss.
- , «The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul», *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965), pp. 113 ss.

- , *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972
- , «On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios in Constantinople», *Zograph* 10 (1979), pp. 40 ss.
- Mansi, J. D., *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* [1767], París, 1901 [Graz, 1960]
- Marangoni, G., *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di S. Lorenzo nel Patriarcato Lateranense* [...], Roma, 1747
- Marcucci, D., *Santuari Mariani d'Italia*, Roma, 1983
- Markus, R. A., «The Cult of Icons in 6th Century Gaul», *Journal of Theological Studies* 29 (1978), pp. 151 ss.
- Matejcek, A. y Myslivec, J., «Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini», *Bolletino Istituto Storico Cecoslovacco* 2 (1946), pp. 3 ss.
- Mateos, J., *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*, Roma, 1971
- Matthews, J. T., *Pantocrator. Title and Image*, tesis doctoral, Nueva York, 1976
- Matthiae, G., *La pittura Romana del medioevo*, t. II, Roma, 1966
- Meiss, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951 [ed. cast.: *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, Alianza, 1988]
- , *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late 14th Century and the Patronage of the Duke*, 2 tomos, Londres, 1967
- Mensching, G., *Das Wunder im Glauben und Aberglauben der Völker*, Leiden, 1957
- Mercenier, F., *La prière des églises de rite byzantin*, 3 tomos, Gembloux, 1953
- Metzger, C., *Les ampoules à enlogie du Musée du Louvre*, París, 1981
- Michalski, S., «Aspekte der protestantischen Bilderfrage», *Idea* 3 (1984), pp. 65 ss.
- Migne, J. P. (ed.), *Patrologiae cursus completus, series latina*, 221 tomos, París, 1841-1864
- (ed.), *Patrologiae cursus completus, series graeca*, 161 tomos, París, 1857-1866 [re-edición: París, 1977]
- Miljkovic-Peppek, P., «Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21 (1972), pp. 203 ss.
- Mouriki, D., «Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus», *The Griffon* N. S. 1/2 (1986), pp. 9-112
- Müller, P. J., *Byzantinische Ikonen*, Ginebra, 1978
- Munoz, A., *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Roma, 1928
- Murray, CH., «Art and the Early Church», *Journal of Theological Studies* N. S. 28 (1977), pp. 326 ss.
- Myslivec, J., *Ikona*, Praga, 1947
- Nelson, R. S., «An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the 13th and 14th Centuries», *Art Bulletin* 65 (1983), pp. 201 ss.
- Nicol, D. M., *Church and Society in the last Centuries of Byzantium*, Cambridge, 1979
- Nitgen, U., «Das Fastigium in der Basilica Constantiniana [...]», *Römische Quartalschrift* 72 (1977), pp. 1 ss.
- , «Maria Regina – ein politischer Kultbildtypus?», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19 (1981), pp. 3 ss.

- Nordhagen, P. J., «Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts», *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), edición en honor de E. Kitzinger, pp. 453 ss.
- Olson, C. (ed.), *The Book of the Goddess Past and Present*, Nueva York, 1985
- Osnasch, K., *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*, Leipzig, 1968
- , *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig, 1981
- Os van, H., *Sieneese Altarpieces 1215-1460*, Groningen, 1984
- Ostrogorsky, G., *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Breslau, 1929 [Amsterdam, 2<sup>a</sup> 1964]
- , y Schweinfurth, P., «Das Reliquiar der Despoten von Epirus», *Seminarium Kon-dakovianum* 4 (1931), pp. 165 ss.
- , *Geschichte des byzantinischen Staates*, Munich, 1940 [2<sup>a</sup> 1952]
- Ouspensky, L., *Theology of the Icon*, Crestwood (Nueva York), 1978
- Ouspensky, L. y Lossky, W., *Der Sinn der Ikonen*, Berna y Olten, 1952
- Pace, V., «Italy and the Holy Land: The Case of Apulia», *Folda* (1982), pp. 245 ss.
- , «Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons», en T. J. Samuelian y M. E. Stone, *Medieval Armenian Culture*, Chico (Cal.), Scholars Press, 1982, pp. 291 ss.
- , «Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana», *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* 32 (1985), pp. 259 ss.
- Pächt, O., «The "Avignon Diptych" and its Eastern Ancestry», en M. Meiss (ed.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Nueva York, 1961, pp. 402 ss.
- Pallas, D. I., «Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz», *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2 (1965), Munich
- , «Le ciborium hexagonal de St-Demetrios de Thessalonique», *Zograph* 10 (1979), pp. 44 ss.
- Pallucchini, R., *La pittura Veneziana del Trecento*, Venecia, 1964
- Panofsky, E., «Erasmus and The Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), pp. 200 ss.
- Papageorgiu, A., *Icons of Cyprus*, Ginebra, 1969
- , y Mouriki, D., *Byzantine Icons from Cyprus*, catálogo, Museo Benaki, Atenas, 1976
- Papageorgiu, P. N., «Μνημεία τῆς ἐν Θεσσαλονικίᾳ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος Δεμετρίου», *Byzantinische Zeitschrift* 17 (1908), pp. 321 ss., y especialmente pp. 342 ss., láms. I-IV
- Parlasca, K., *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966
- , *Ritratti di mummie (Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano)*, ed. A. Adriani, serie B, t. I, Palermo, 1969; t. II, Roma, 1977; t. III, Roma, 1980
- Pekary, T., *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlín, 1985
- Pertusi, A., *Giorgio di Pisidia Poemi I: Panegirici Epici (Studie patristica et byzantina 7)*, Ettal, 1960
- Phillips, J., *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1533-1660*, Berkeley y Londres, 1973
- Radojic, S., «Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahr 1459», *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 5 (1956), pp. 61-83
- , *Ícônes de Serbie et de Macédoine*, Belgrado, 1957

- , *Ikonen aus Serbien und Makedonien*, Munich, 1962
- Reiske, J. J. (ed.), *Constantinus VII Porphyrogenetos. De ceremoniis aulae byzantinae (Corpus scriptorum historiae byzantinae IX, 1-2)*, Bonn, 1829, 1830
- Rice, D. T., *The Icons of Cyprus*, Londres, 1937
- , *Kunst aus Byzanz*, Munich, 1959
- , «Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21 (1972), pp. 269 ss.
- Ringbom, S., «Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane», *Thesaurismata* 9 (1972), pp. 250 ss.
- Rösch, G., *Onoma Basileos. Studien zum offiziellen Gebrauch der Kaisertitel in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit*, Viena, 1978
- Ross, M. C., *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1962 [2<sup>a</sup> 1965]
- Rothmund, B., *Handbuch der Ikonenkunst*, Munich, 2<sup>a</sup> 1966
- Rueckert, R., «Zur Form der byzantinischen Reliquiare», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8 (1957), pp. 24 ss.
- Russo, E., «L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma», *Bolletino dell'Istituto storico Italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano* 88 (1979), pp. 35 ss.
- Sahas, D. J., *Icon and Logos. Sources in 8th Century Iconoclasm*, Toronto, 1986
- Scepkina, M. V., *Miniatury Chludovskoj Psalmyri* [Las miniaturas del salterio de Chludov], Moscú, 1977
- Seibt, W., «Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Reggiani», *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 33 (1983), pp. 284 ss.
- Sevcenko, I., «On Pantoleon the Painter», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21 (1972), pp. 241 ss.
- Sheperd, D. G., «An Icon of the Virgin. A 6th century tapestry panel from Egypt», *Bulletin Cleveland Museum of Art* 56 (1969), pp. 90 ss.
- Skrobucha, H., *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen, 2<sup>a</sup> 1975
- Soteriou, G. y M., *Eikones tῆς Monῆς Sina* [Iconos del Monasterio de Santa Catalina del Sinaí], t. I [láminas], Atenas, 1956; t. II [texto], Atenas, 1958
- Spamer, A., *Das kleine Andachtsbild*, Munich, 1930
- Spatharakis, I., *Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, 2 tomos, Leiden, 1981
- Speck, P., *Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegenstände (Supplementa Byzantina 1)*, Berlín, 1968, pp. 175 ss. [historia de las imágenes]
- , *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*, Munich, 1978
- Schaffer, C., *Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie*, Ratisbona, 1985
- Schioppalaba, J. B., *In perantiquam sacram tabulam graecam S. Mariae Caritatis Venetiarum ab ampl. Card. Bessarione dona datam dissertation*, Venecia, 1767
- Schoenborn, C. von, «L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le 1<sup>er</sup> et le II<sup>e</sup> concile de Nicée (325-787)», *Paradosis* XXIV (1976)

- Schulz, H. J., *Die byzantinische Liturgie*, Friburgo de Brisgovia, 1964
- Schuster, P. K., «Abstraktion, Agitation und Einfühlung», en *Luther und die Folgen für die Kunst*, catálogo, Hamburgo, 1983, pp. 115 ss.
- Stefanesco, J. D., «L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient I», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales* 1 (1932), pp. 21 ss.; 3 (1935), pp. 403 ss.
- Stichel, R. H. W., *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike*, Roma, 1982
- Stirm, M., *Die Bilderfrage in der Reformation (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte XLV)*, Gütersloh, 1977
- Stubblebine, J. H., *Guido da Siena*, Princeton, 1964
- , «Byzantine Influences in 13th Century Italian Panel Painting», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 85 ss.
- Stylianou, A. y A. J., *The Painted Churches of Cyprus*, Atenas, 1964
- , *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, 1985
- Tatic-Djuric, M., «Eleousa», *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 25 (1976), pp. 259 ss.
- Temple, R., *Icons. A Search for Inner Meaning*, Londres, 1982
- The Age of Spirituality. Late Antique and early Christian Art*, catálogo, ed. K. Weitzmann, Nueva York, 1978
- Thierry, N., «La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne», *Zograph* 19 (1979), pp. 59 ss.
- , «Deux notes à propos du Mandylion», *Zograph* 11 (1980)
- Thon, N., *Ikone und Liturgie*, Tréveris, 1979
- Treutinger, O., *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im böfischen Zeremoniell*, Jena, 1938
- Tronzo, W., «Between Icon and the Monumental Decoration of a Church», *Icon*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1988, pp. 36 ss.
- Turner, V. y E., *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Nueva York, Columbia University Press, 1978
- Underwood, P. A., *The Kariye Djami*, 4 tomos, Londres, 1967
- Valentini, R. y Zucchetti, G., *Codice topografico della città di Roma*, t. II, Roma, 1942; t. III, Roma, 1946
- Velmans, T., *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, París, 1978
- , «Rayonnement de l'icône au XIII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle», en *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines*, t. I, Atenas, 1979, pp. 375 ss.
- , «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie», *Cahiers Archéologiques* 31 (1983), pp. 129 ss. [también sobre la conexión con el Juicio Final]
- Verdenius, W. J., *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning*, Leiden, 1962
- Vikan, G., *Byzantine Pilgrimage Art*, Dumbarton Oaks, Washington, 1982
- , «Sacred Image, Sacred Power», en *Icon*, Baltimore, Walters Art Gallery, 1988, pp. 6 ss.
- Volbach, W. F., «Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 17 (1940-1941), pp. 97-126

- , *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Maguncia, <sup>2</sup>1952
- , *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, Munich, 1958
- Walter, C., *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, París, 1970
- , *Ikonen*, Munich/Ginebra/París, 1974
- , *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982
- Warland, R., «Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte», *Supplementheft Römische Quartalschrift* 41, Friburgo de Brisgovia, 1986
- Warnke, M., «Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* serie 3, 19 (1968), pp. 61 ss.
- , (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Munich, 1973
- , «Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster», *ibidem*, pp. 65 ss.
- , *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Fráncfort, 1984
- Weigelt, C. H., «Über die "mütterliche" Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts», *Art Studies* 6 (1928), pp. 195 ss.
- Weinreich, O., *Gebet und Wunder*, Stuttgart, 1929
- Weis, A., «A vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8 (1958), pp. 19 ss.
- , *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnentemas*, Königstein im Taunus, 1985
- Weitzmann, K., «13th Century Crusader Icons on Mt. Sinai», *Art Bulletin* 14 (1963), pp. 179 ss.
- , «Icon Painting in the Crusader Kingdom», *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), pp. 51 ss.
- , *Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966 y Londres, 1967, pp. 222 ss. [separata, pp. 1 ss.]
- , *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, t. I, Princeton, 1976
- , *The Icon*, Nueva York, 1978
- , *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton University Press, 1982
- , *The Saint Peter Icon at Dumbarton Oaks*, Washington (D. C.), 1982
- , «Crusader Icons and Maniera greca», *Hutter* (1984), pp. 143 ss.
- , «Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai», *Deltion t?s Christianik?s Anchaialogik?s Hetaireias* IV, 12 (1986), pp. 63-116
- , Chatzidakis, M. et al., *Frühe Ikonen*, Viena/Munich, 1965

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	5
1. INTRODUCCIÓN .....	9
El poder de las imágenes y la impotencia de los teólogos, 9 – Retrato y memoria, 18 – La «toma del poder» de los teólogos y la autoexperiencia en el arte de la Edad Moderna, 24	
2. EL ICONO DESDE LA PERSPECTIVA MODERNA Y EN EL ESPEJO DE SU HISTORIA ..	27
El <i>Libro de pintura del monte Athos</i> y el Romanticismo, 28 – El redescubrimiento en Rusia, 30 – La pintura sobre tabla italiana como heredera del icono, 33 – Hallazgos en Roma y en el Monte Sinaí, 36 – Problemas de una historia del icono. El déficit en una historia de las formas, 39	
3. ¿POR QUÉ IMÁGENES? PREGUNTAS ACERCA DE LA IMAGEN Y PRÁCTICAS RELIGIOSAS EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA ANTIGÜEDAD .....	45
La imagen de María en Bizancio. Tipos de icono y su historicidad, 45 – La figura de María en el origen. Madre de Dios y madre de dioses, 48 – Imágenes de dioses e iconos, 55 – ¿Por qué las imágenes?, 62	
4. IMÁGENES MILAGROSAS DE ORIGEN CELESTIAL Y RETRATOS TERRENALES. LA IMAGEN DE SAN LUCAS Y EL ORIGINAL «NO PINTADO» EN ROMA Y EN ORIENTE	69
Imágenes no pintadas de Cristo y <i>brandea</i> («reliquias por contacto»), 74 – Imágenes de san Lucas y la idea del retrato, 81 – Reliquias e imagen en la esfera privada y pública, 84 – Las primeras imágenes de culto en la Roma papal, 89 – La <i>Hodegetria</i> en Constantinopla, 102	

5. EL RETRATO FUNERARIO ROMANO Y EL RETRATO DE SANTOS CRISTIANO ..... 107
- El culto a las imágenes en el paganismo y en el cristianismo, 109 – Los comienzos de la imagen de santos, 113 – Imagen de culto e imagen votiva, 117 – Retratos funerarios e iconos, 121 – Idealismo y realismo en el retrato antiguo, 133
6. LA IMAGEN ANTIGUA DEL EMPERADOR Y EL CULTO CRISTIANO  
A LA IMAGEN COMO PROBLEMA ..... 137
- La veneración de la imagen del emperador, 137 – Persona y derecho de imagen del emperador, 140 – Estandarte y cruz como soportes de la imagen, 145 – La imagen de Cristo en la iconografía estatal, 148
7. IMÁGENES DEVOCIONALES, PROPAGANDA Y TEOLOGÍA EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA ANTIGÜEDAD ..... 155
- Iconos murales en una iglesia romana dedicada a la Virgen, 156 – Tablas tempranas en Roma y la cuestión del estilo del icono, 163 – Imagen y política en la corte papal, 169 – Convenciones iconográficas y modo estilísticos en tablas tempranas, 174 – Icono y política en la corte imperial: la moneda en la imagen de Cristo, 181 – Iconos con argumento teológico, 187
8. IGLESIA E IMAGEN. DOCTRINA DE LA IMAGEN EN LA TRADICIÓN ECLESIASTICA Y EN LA QUERRELLA ICONOCLASTA ..... 193
- La imagen en el cristianismo, 193 – La querrella iconoclasta bizantina del siglo VIII, 197 – Doctrina de las imágenes y sus tradiciones, 202 – Imagen y signo, icono y cruz, 209
9. EL ESPACIO ECLESIASTICO DESPUÉS DE LA QUERRELLA ICONOCLASTA.  
UNA NUEVA POLÍTICA DE LA IMAGEN Y SU APLICACIÓN ..... 221
- La restauración de las imágenes y el papel de la corte, 221 – El patriarca Focio en la iglesia de Santa Sofía, 225 – Nuevos programas iconográficos en iglesias de la corte, 229 – Doctrina de la imagen y programas iconográficos, 232 – Liturgia e imágenes en el espacio eclesiástico, 233
10. PEREGRINOS, EMPERADORES Y HERMANDADES. LUGARES DE CULTO DE ICONOS EN BIZANCIO Y VENEZIA ..... 247
- Emperadores, 248 – Hermandades y procesiones, 255 – Visitas de peregrinos y la topografía de culto de la iglesia de Santa Sofía, 259 – La iglesia veneciana de San Marcos y sus iconos, 262

11. EL «VERDADERO RETRATO» DE CRISTO. LEYENDAS E IMÁGENES EN DISPUTA... 277
- El «original» de la imagen de Abgar y su leyenda, 279 – La imagen de Abgar en Constantinopla y una nueva estética del retrato ideal, 282 – La Verónica como rival romano, 292
12. EL ICONOSTASIO Y EL PAPEL DEL ICONO EN LA LITURGIA  
Y COMO GARANTE PERSONAL DE SALVACIÓN ..... 301
- El espacio eclesiástico y el lugar ocupado por las imágenes, 303 – Cruz, evangelios e icono en el rito, 306 – La donación de imágenes como garantía de salvación y la conmemoración de los donantes, 309 – El cerramiento del altar como iconostasio, 316 – La imagen de la Iglesia en los iconos-calendario y en los iconos biográficos, 332
13. «PINTURA ANIMADA.» POESÍA Y RETÓRICA EN LOS «NUEVOS ICONOS»  
DE LOS SIGLOS XI Y XII ..... 347
- «Nuevos iconos», 347 – Estética, ética y teología, 349 – Constantes retóricas y una sociedad en proceso de transformación, 354 – Las paradojas de la Crucifixión y la realidad de la imagen, 359 – Poesías y tratados pintados. La estructura narrativa de cuatro iconos de fiestas, 362 – Nuevas imágenes marianas y su papel dialogante, 373
14. ESTATUAS, RECEPTÁCULOS Y SÍMBOLOS. IMAGEN Y RELIQUIA  
EN LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL ..... 393
- Condiciones diferentes en Occidente, 393 – Crucifijo y estatua sedente como ejemplos de la imagen corpórea, 396 – La alianza entre reliquia y escultura, 400 – ¿Una estética teológica?, 404 – Leyendas sobre «originales» y la diferencia entre imagen y persona, 407
15. EL ICONO EN LA VIDA DE LOS ROMANOS ..... 413
- Imágenes e instituciones en la plena Edad Media, 413 – Un antiguo icono con una nueva función: la Virgen como abogada de los romanos, 419 – La competencia entre Vírgenes, 427 – La reproducción de un «original» y la procesión de agosto, 432
16. «A LA MANERA GRIEGA.» ICONOS IMPORTADOS EN OCCIDENTE ..... 439
- La procedencia oriental: idea y realidad, 439 – La corte imperial de Praga y sus iconos, 445 – El traslado de imágenes a Italia, 451 – El icono de san Lucas en los relatos legendarios del Renacimiento, 454



17. NORMA Y LIBERTAD: ICONOS ITALIANOS EN LA ÉPOCA DE LAS COMUNAS .....	465
Oriente y Occidente comparados: ¿qué es una imagen?, 465 – La naturalización de los nuevos tipos iconográficos, 474 – Icono e imagen devocional. El lenguaje de los gestos, 483– <i>Maniera greca y dolce stil nuovo</i> . Duccio y el icono, 495	
18. LAS MADONNAS DE SIENA. LA IMAGEN EN LA VIDA DE LA CIUDAD Y EN EL ALTAR .	503
Las imágenes oficiales de las órdenes mendicantes en Pisa, 506 – Las tablas marianas de las hermandades de Siena y Florencia, 517 – La imagen de altar, 530 – La síntesis de Duccio en la imagen para la catedral de Siena, 538	
19. EL DIÁLOGO CON LA IMAGEN. LA ERA DE LA IMAGEN PRIVADA EN LAS POSTRIMERÍAS DE LA EDAD MEDIA .....	545
Mística e imagen en la práctica devocional, 547 – Imagen devocional y objetos preciosos en la cultura cortesana, 560 – La competencia entre los medios de la imagen: pinturas y estampas, 566 – Arcaísmo y cita formal en la estética de la imagen de culto, 579 – El retablo con puertas como escenario de la imagen pública, 595 – La peregrinación a la «Bella María» de Ratisbona, 602	
20. RELIGIÓN Y ARTE. LA CRISIS DE LA IMAGEN A COMIENZOS DE LA EDAD MODERNA .....	607
Crítica de las imágenes y destrucción de imágenes en la Reforma, 609 – Imagen y palabra en la nueva doctrina, 616 – La imagen y el arte de la pintura en el Renacimiento, 622 – La controversia en torno a la <i>Madonna Sixtina</i> de Rafael, 633 – El arte como escenografía de la imagen en la Contrarreforma católica, 639	
APÉNDICE. TEXTOS SOBRE LA HISTORIA Y EL USO DE IMÁGENES Y RELIQUIAS .....	647
BIBLIOGRAFÍA .....	725

## TÍTULOS PUBLICADOS

- 1 GUASCH, ANNA MARIA. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*
- 2 ALCIATO. *Emblemas*. Santiago Sebastián (ed.)
- 3 FRANCES, ROBERT. *Psicología del arte y la estética*
- 4 MARCHÁN FIZ, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*
- 5 FOCILLON, HENRI. *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*
- 6 LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE. *Breve historia de la pintura española* (2 volúmenes)
- 10 ARGAN, GIULIO CARLO. *Renacimiento y Barroco I. De Giotto a Leonardo da Vinci*
- 11 ARGAN, GIULIO CARLO. *Renacimiento y Barroco II. De Miguel Ángel a Tiepolo*
- 12 CHASTEL, ANDRÉ. *El arte italiano*
- 14 SUREDA, JOAN Y GUASCH, ANNA MARIA. *La trama de lo moderno*
- 15 TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de la estética I. La estética antigua*

- 16 TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de la estética II. La estética medieval*
- 17 TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. *Historia de la estética III. La estética moderna, 1400-1700*
- 18 JANSON, H. W. y JANSON, A. F. *Historia del arte para jóvenes*
- 19 POPPER, FRANK. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*
- 20 HARTT, FREDERICK. *Arte. Historia de la pintura, escultura y arquitectura*
- 21 PREVITALI, GIOVANNI. *La periodización del arte italiano*
- 22 BONET CORREA, ANTONIO. *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*
- 23 SETTIS, SALVATORE. *La «Tempestad» interpretada*
- 24 TRACHTENBERG, MARVIN y HYMAN, ISABELLE. *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*
- 25 HORAPOLO. *Hieroglyphica*. Jesús María González de Zárate (ed.)
- 26 BELLOSI, LUCIANO. *La oveja de Giotto*
- 27 ARGAN, GIULIO CARLO. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*
- 28 ROSENBLUM, ROBERT y JANSON, H. W. *El arte del siglo XIX*
- 29 ARGAN, GIULIO CARLO y BONITO, ACHILLE. *El arte moderno. El arte hacia el 2000*
- 30 RIVIÈRE, GEORGE HENRI. *La museología*
- 31 HOLMES, GEORGE. *Florenia, Roma y los orígenes del Renacimiento*
- 32 CALI, MARÍA. *De Miguel Ángel a El Escorial*
- 33 ERLANDE-BRANDENBURG, ALAIN. *La catedral*
- 34 MANN, RICHARD G. *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*
- 35 HILLS, PAUL. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*
- 36 CONNOR, STEVE. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*
- 37 GRABAR, ANDRÉ. *La iconoclastia bizantina*
- 38 DAVY, M. D. *Iniciación a la simbología románica*
- 39 CREGO, CHARO. *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés «De Stijl»*
- 40 KULTERMANN, UDO. *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*
- 44 ÁVILA, ANA; BUENDÍA, JOSÉ ROGELIO y CERVERA VERA, LUIS. *El siglo del Renacimiento. Historia del arte español 1*
- 45 BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL. *Los siglos del Barroco. Historia del arte español 2*
- 46 ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE. *Del Neoclasicismo al Impresionismo. Historia del arte español 3*
- 47 BOULEAU, CHARLES. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*
- 48 WACKERNAGEL, MARTIN. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*
- 49 THOMSON, GARRY. *El museo y su entorno*
- 50 BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO y PARIBENI, ENRICO. *El arte en la Antigüedad clásica. Grecia*

- 51 BARASCH, M. *Giotto y el lenguaje del gesto*
- 53 KEMP, MARTIN. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*
- 54 BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO Y TORELLI, MARIO. *El arte de la Antigüedad clásica. Etruria-Roma*
- 55 GARCÍA BLANCO, ÁNGELA. *La exposición, un medio de comunicación*
- 56 ZAFRA, RAFAEL Y AZANZA, JOSÉ JAVIER (EDS.). *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura en el Siglo de Oro*
- 57 CAMILLE, MICHAEL. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*
- 58 ARNHEIM, RUDOLF. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*
- 59 EISENMAN, STEPHEN F.; CROW, THOMAS E.; LUKACHER, BRIAN; NOCHLIN, LINDA Y POHL, FRANCES K. *Historia crítica del arte del siglo XIX*
- 60 HOLLINGSWORTH, MARY. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*
- 61 DUQUE, FÉLIX. *Arte público y espacio político*
- 62 RADKE, GARY M. Y PAOLETTI, JOHN T. *El arte en la Italia del Renacimiento*
- 63 BRYSON, NORMAN. *Tradición y deseo. De David a Delacroix*
- 64 HOLO, SELMA. *Más allá del Prado*
- 65 HARRIS, ENRIQUETA. *Velázquez*
- 66 PANOFKY, ERWIN. *Tiziano. Problemas de iconografía*
- 67 MORALEJO ÁLVAREZ, SERAFÍN. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*
- 68 HONOUR, HUGH Y FLEMING, JOHN. *Historia mundial del arte*
- 69 CHASTEL, ANDRÉ. *El Renacimiento italiano, 1460-1500*
- 70 MORÁN TURINA, MIGUEL. *Estudios sobre Velázquez*
- 71 RIPA, CESARE. *Iconología I-II*
- 73 HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*
- 74 POCHAT, GOTZ. *Historia de la estética y de la teoría del arte*