

Departamento de Historia del Arte y Filosofía



**Universidad
de La Laguna**

La alegoría de los símbolos.

El origen de la iconografía de Jesús en el arte cristiano.

Alumno: Miguel Plasencia Álvarez.

Tutora: Dra. Clementina Calero Ruíz.

Grado en Historia del Arte.

Trabajo de Fin de Grado.

Curso 2021-2022.

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	3
1.1 Justificación del tema	3
1.2 Objetivos.....	3
1.3 Plan de trabajo	3
2.- LOS COMIENZOS	4
2.1 LAS PRIMERAS IMÁGENES CRISTIANAS.....	6
2.1.1 Transformación de la imagen pagana a la cristiana	8
2.1.2 Los retratos	12
2.1.3 Orfeo.....	14
2.1.4 El Buen Pastor	20
2.1.5 El Filósofo	33
2.1.6 Cristo en Majestad.....	35
2.1.7 Helios.....	44
2.1.8 El Espinario	48
3.- CONCLUSIONES	53
4.- BIBLIOGRAFÍA	55

1.- INTRODUCCIÓN

1.2 Justificación del tema

El propósito de este trabajo ha sido analizar la difusión y la migración de las tipologías iconográficas cristianas y su adaptación de productos culturales de civilizaciones paganas como fueron Grecia y Roma, especialmente esta última. Para ello elegimos de entre todos los tipos iconográficos la figura de Jesucristo, al ser esta probablemente la que ha tenido más reproducciones y simbologías diferentes a lo largo de la historia del cristianismo.

1.3 Objetivos

Como objetivos principales en este trabajo nos hemos centrado en determinar si la iconografía cristiana tuvo su origen en la difusión de técnicas, ideas, conceptos y formas artísticas contemporáneas al surgimiento de esta nueva religión a principios de la era, o si por el contrario nos encontramos frente a una generación espontánea e independientemente de las culturas paganas anteriores.

1.4 Plan de trabajo

El plan de trabajo llevado a cabo una vez elegido el tema ha sido la lectura de la bibliografía y especialmente aquellas obras orientadas hacia el ámbito artístico. Aunque como también era necesario entender el contexto histórico al que se adscribían en cada momento, cualquier recurso de historia general fue importante, además de la Biblia como contexto ideológico, sobre todo la parte correspondiente al Antiguo Testamento. Al estudiar, en muchos casos, piezas artísticas cuya creación se remonta a los primeros siglos de la era cristiana fue necesario también recurrir a la lectura de libros y artículos que tratasen acerca de los lugares donde éstas fueron localizadas o determinados yacimientos arqueológicos donde fueron encontradas.

Después de haber realizado la lectura y haber recopilado las obras que se iban a tratar el siguiente paso consistió en la comparación de tipos por medio de las imágenes, estableciendo una cronología y buscando un camino plausible por el que una tipología pudiese haber influido en obras posteriores.

Este último paso al carecer en prácticamente todos los casos de nombres de artistas, y trabajar en ocasiones con fechas aproximadas o únicamente conociendo el siglo al que se adscribe, dificulta el trabajo de dar luz al tema de cómo una tipología pudo viajar y ponerse en conocimiento de aquellos artistas, nuevos cristianos, que representaban motivos paganos dotándolos de un nuevo significado.

En muchos casos no se analizará en profundidad los distintos contextos históricos de cada unidad temática, pero si hemos intentado hablar de los momentos claves del pensamiento reinante en el momento o de las causas de por qué se pudieron llevar a cabo esas tipologías y cómo pudo ocurrir.

2.- LOS COMIENZOS

La imagen es un medio de conocimiento, especialmente del conocimiento de las cosas de la fe y, por tanto, un medio de enseñar la religión y sus misterios. La cristiandad occidental permanecerá fiel a esta idea básica que los lectores de la Edad Media recordarán después de muchas veces, confirmándose de este modo el papel pedagógico que siempre se le ha dado a la imagen cristiana.

Esto ocurrió, fundamentalmente, durante la época de Carlomagno y en su círculo de eruditos. Allí se reafirmó que el arte religioso tenía esencialmente una función pedagógica. Fue también entonces, y en el mismo ambiente, donde se formuló el segundo pensamiento fundamental relativo a la imagen religiosa que se mantendrá por la sociedad cristiana durante toda la Edad Media, y es que la imagen puede recordar los rasgos físicos de un personaje o un acontecimiento, cualesquiera que sean éstos. Pero la imagen es una obra material y, como tal, no podría ser objeto de ningún culto. En este sentido los teólogos de Carlomagno, y el propio monarca insistieron en la negativa de la adoración de los iconos. (Grabar 1985, 167)

Este rechazo a la imagen no viene del pensamiento cristiano únicamente, pues en el judaísmo existen muchos ejemplos, y de este modo lo observamos en el Deuteronomio 5: 8 – 10:

No harás para ti escultura ni imagen alguna de cosa que está arriba en los cielos, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas ni las servirás, porque yo soy Jehová, tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos hasta la tercera

y la cuarta generación de los que me aborrecen, y hago misericordia a millares, a los que me aman y guardan mis mandamientos.

Sin embargo, más adelante, a partir del siglo II d.C. cuando empieza a tomar fuerza el cristianismo, se vio la conveniencia de apoyarse en imágenes, siguiendo las tradiciones del mundo mediterráneo, para evocar la presencia de su fundador y significar sus contenidos doctrinales. El hecho de que Jesús fuera judío y por lo tanto perteneciente a una cultura anicónica, tuvo como consecuencia que no se conservaran imágenes suyas, ni de sus seguidores. Por esta razón, a partir del siglo II d.C. se impuso la costumbre de recurrir a símbolos y figuras, siguiendo la tradición del mundo mediterráneo, para acercar a los adeptos a la figura del “maestro” y a los contenidos de su doctrina. Previamente a esta fecha se había rechazado esta idea para evitar caer en la idolatría pagana de la que se intentaba huir.

Esta práctica era rechazada por las culturas semitas, y lo sería más tarde por los movimientos iconoclastas y la religión protestante en su afán justificado de evitar caer en la idolatría pagana. No obstante, en el seno del cristianismo, por contaminación secular, se fue gestando todo un mundo de imágenes que, poco a poco se fueron infiltrando en la devoción popular. Fue entonces cuando a falta de un legado iconográfico propio, se recurrió a los imaginarios de los repertorios paganos que por su apariencia y significado escatológico podían prestarse a una doble lectura.

En la iconografía cristiana deberíamos distinguir dos periodos. El primer momento viene caracterizado por las persecuciones, desde las decretadas por Nerón en el año 64, hasta las de Diocleciano en el 304. Y el segundo, cuando se llevaron a cabo los edictos de tolerancia como el Edicto de Milán -*Edictum Mediolanensis*- en el año 313 d.C. Tras la firma de este edicto por Constantino el Grande y Licinio, se estableció la libertad de religión en el Imperio, finalizando las persecuciones y comenzando el periodo conocido como Paz de la Iglesia.

En ese primer periodo se realizaban reuniones secretas en las propias casas de los adeptos de la nueva religión, en los llamados *Tituli*, origen de las posteriores parroquias, en las tumbas de algunos mártires, *Martyria* y más tarde desde mediados del siglo III en las primitivas catacumbas. Por lo tanto, la identificación entre los seguidores de la nueva religión se hizo por medio de signos muy sencillos entre los cuales destacaba la figura del

pez o *Ichthys*, ya que su nombre ΙΧΘΥΣ era el acrónimo de Jesucristo Hijo de Dios Salvador, además se representaciones de una cesta con panes y peces. Fue a partir del siglo IV cuando se comenzó a emplear el lábaro o crismón laureado con el anagrama de Cristo, empleado por Constantino el Grande. Éste consiste en las dos primeras letras del nombre de Cristo en griego X y P (Χριστός, que significa el ungido), flanqueado a veces por las letras α (alfa) y ω (omega), la primera y última letra del alfabeto griego, que significa que Jesús es el principio y el fin de todas las cosas.;

Las paredes de las catacumbas brindaron unos espacios propicios para ser decorados con manifestaciones artísticas, primero de carácter naturalista y posteriormente figurativas, destacando primero la figura de la orante, la de Orfeo, y Cristo como Orfeo apacentando sus rebaños, que con el tiempo configurará la imagen del Buen Pastor. Posteriormente aparecerán representaciones de temas del Antiguo Testamento y a finales del siglo III y principios del IV irrumpen las escenas del Nuevo Testamento. (González Serrano 2016, 307 – 311)

2.1 LAS PRIMERAS IMÁGENES CRISTIANAS

Las primeras imágenes cristianas aparecieron alrededor del año 200. Lo que significa que, en cifras redondas, durante un siglo y medio los cristianos prescindieron de todo tipo de representaciones figurativas de carácter religioso.

Las pinturas más antiguas de las catacumbas y las esculturas figurativas más antiguas sobre sarcófagos cristianos, se datan en el primer tercio del siglo III, y los primeros cementerios subterráneos de Roma, los de Domitila, Calixto con las criptas de Lucina, Priscila, etc., son de fechas parecidas, en general ligeramente posteriores al año 200.

Muchas de las imágenes pintadas en las catacumbas romanas son generalmente muy pequeñas, un tanto ingenuas pero atractivas. Este arte funerario buscaba superar los temores y la tristeza de la muerte y revestirla de una apariencia gozosa. Se trata por lo tanto de un arte indolente, indiferente al detalle, a la expresión individual de la figura y a los rasgos determinados de un rostro. Estas pinturas de las catacumbas no pretenden dar una descripción exacta de los acontecimientos, sino que simplemente se limitan a sugerirlos, ya que se pensaba que bastaba o era suficiente con indicar los rasgos sobresalientes y atributos concretos para designar a una determinada persona, acontecimiento o grupo. Estas imágenes-signo, que es como se denominan, son pinturas

esquemáticas que se dirigen ante todo a la inteligencia y sugieren más que lo que efectivamente muestran. Su cualidad más importante es que el signo pueda descifrarse sin equívocos.

Las representaciones más comunes y a las que haremos referencia en este trabajo serán las de Jesús como Buen Pastor, como Filósofo y en Majestad.

Se sabe que las primeras imágenes cristianas se utilizaron como pintura mural en las catacumbas y en la ornamentación de los sarcófagos. La mayor parte de ellas representan ejemplos de las salvaciones que, en el pasado, Dios concedió a algunas personas, mientras que otras evocan la obra salvífica realizada por Cristo o incluso los sacramentos cristianos gracias a los cuales el difunto podría esperar compartir con otros justos una vida eterna feliz en el Paraíso.

Los sarcófagos paganos solían representar escenas extraídas de los relatos mitológicos. Algunas de ellas tenían como tema general la muerte de algún héroe como Meleagro o Endimión. Mientras que otras simbolizaban el alma del difunto transportada al más allá, al cielo o a las islas bienaventuradas.

No obstante, mientras que el tema de la muerte está en el centro del programa pagano éste no aparece en el arte funerario cristiano. Los cristianos evitaban sistemáticamente representar los temas procedentes del Antiguo Testamento o de los evangelios que trataran acerca de la muerte. Aunque la victoria de Cristo sobre la muerte es lo que excluía este tema de la iconografía paleocristiana.

Saber reconocer el parentesco de las primeras imágenes cristianas con las versiones paganas del arte funerario, su contemporáneo, nos ayuda a desvelar las significaciones religiosas de ambas. (Grabar 1985, 17-28)

Aunque no todo el programa iconográfico cristiano se encontraba en pinturas murales de las catacumbas o escultóricas de los sarcófagos. Un buen ejemplo de esto son las decoraciones murales de la pequeña ciudad de guarnición romana de Doura – Europos a orillas del Éufrates Medio, en la actual Siria, en la frontera con Irán. La conocida como casa de la iglesia¹ posee un baptisterio que data de alrededor del año 230, cuyas pinturas,

¹ «Las ruinas de la iglesia más antigua del mundo tienen 1800 años», Aletia, acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://es.aleteia.org/2016/05/10/las-ruinas-de-la-iglesia-mas-antigua-del-mundo-tienen-1800-anos/>

aunque inacabadas, nos permiten descubrir un rico programa iconográfico, muy elaborado, que cobija nociones fundamentales del cristianismo primitivo que parten de textos del Antiguo y del Nuevo Testamento, sobre todo de los más relacionados con la zona geográfica en la que nos encontramos. Su repertorio iconográfico está basado en el Evangelio de San Juan, pero también en el de San Mateo, así como en las Epístolas de San Pablo a los romanos y corintios.²

El lugar más central de la cámara, la hornacina del presbiterio situado detrás de la pila bautismal, se reservaba a las figuras de Adán y Eva, así como para el Buen Pastor con su rebaño [Fig. 1]. Lo que viene a significar que las imágenes que representan los dogmas esenciales del pecado original y de la redención se convierten en el centro de la ornamentación iconográfica en razón del espacio que ocupan. (Grabar 1985, 28)



Fig. 1. *El Buen Pastor* (arriba) y *Adán y Eva* (debajo). Siglo III d.C. Doura-Europos (Siria).

² «Dura Europos y la primera iconografía cristiana: todo lo que cuenta su sala bautismal», Masdearte.com, acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://masdearte.com/especiales/dura-europos-y-la-primer-a-iconografia-cristiana-todo-lo-que-cuenta-su-ala-bautismal/>

2.1.1. Transformación de la imagen pagana a la cristiana

Como dice André Grabar, en una imagen realizada por un pintor o un escultor, la parte creativa, personal, de hecho, es mínimo: todo lo demás pertenece al vocabulario normal de las artes visuales, es decir, al lenguaje de utilización general o incluso, a veces, a un lenguaje técnico especial ya constituido. De esta forma, el creador será comprendido por quienes le rodean, lo que constituye el objetivo evidente de toda expresión, tanto en imágenes como en palabras. La iconografía cristiana de la Antigüedad tardía siguió esta regla general, como lo testimonian las numerosas obras hechas a base de clichés o de fórmulas artísticas contemporáneas menos triviales, pero en cualquier caso muy corrientes. En efecto, los mismos rasgos vuelven a encontrarse en obras paganas, frecuentemente anteriores a las primeras imágenes cristianas.

Las imágenes paganas y paleocristianas utilizan los mismos esquemas para representar la figura humana, testimoniando el uso de un lenguaje único de las formas visuales compartido por sus contemporáneos y no necesariamente significativo de que la imaginería cristiana tomase estos esquemas de su contraparte pagana. (Grabar 1985, 39)

Las comparaciones con obras contemporáneas entre ellas es una de las formas más eficientes con la que observar los paralelismos. Es el caso de los frescos de los muros del hipogeo de los Aurelios en Roma, que datan del siglo III, cronología que compartirán con las figuras de las catacumbas cristianas.



Fig. 2. *Aurelia Prima rinde luto a sus hermanos muertos*. Siglo III d.C. Hipogeo de los Aurelios. Roma.



Fig. 3. *Hombre con túnica*. Siglo III d.C. Hipogeo de los Aurelios. Roma.

No obstante, uno de los soportes más repetidos en el arte paleocristiano será el de los sarcófagos. En el ejemplo que presentamos, [Fig. 4] el profeta Jonás aparece tumbado asemejándose con su postura a las esculturas paganas de jóvenes desnudos tumbados o descansando al sol, muy en la línea de las imágenes de Endimión o de los sarcófagos de romanos con representaciones de niños muertos.



Fig. 4. *Sarcófago de Jonás*. Siglo III. Iglesia de Santa María la Antigua, Roma.

La figura que vemos en el centro del sarcófago sentada en la silla curul (*sella curulis*), vestida con toga la encontramos en escenas de asambleas y/o en imágenes que representan a un filósofo. Solo los magistrados veteranos, cónsules o pretores tenían derecho a sentarse. Se le suele representar a menudo calvo, sentado, de frente o de perfil, vestido con exómide e inclinado sobre una filacteria. La similitud entre este personaje y la figura de Cristo se plasmará por medio de la posición, pero sobre todo a través de la acción de la lectura del rollo extendido.

La figura situada entre el filósofo y Jonás con los brazos levantados es la que los primeros cristianos identificaron con él o la orante, convirtiéndola en uno de sus temas favoritos. En el mundo pagano existen temas equivalentes; se trata de alegorías de la piedad, sin embargo, nada distingue iconográficamente a los dos grupos.



Fig. 5. *Orantes*. Siglo III d.C. Porta Maggiore. Roma.

Respecto a sus retratos y al no contarse con imágenes auténticas de tales personajes se les inventó rostros nobles y expresivos, imberbes o barbados, con diferentes tipos de barbas. Estos rostros son frecuentes en las catacumbas y, todavía más, en los sarcófagos del siglo IV, donde Cristo suele aparecer representado en medio de los apóstoles. Es fácil comprender el origen de las nobles y expresivas cabezas de los profetas y de los apóstoles [Fig. 26] en el momento en que se las compara con los siete sabios, situados de tres en tres formando un arco, en torno a una figura central identificada por una inscripción con Sócrates. Se trata de un fragmento de un mosaico de pavimento descubierto en Apamea, Siria y que data del siglo III después de Cristo [Fig. 25].

De forma similar vemos representados a los apóstoles en el arte cristiano. A éstos se les representa colocados por orden de edad. En principio, esto era intencional, pues representaban a todas las edades, desde los más ancianos a los más jóvenes, estos últimos imberbes. La hilera de los doce apóstoles termina, pues, con Felipe y Tomás, representados como jóvenes. En la misma época y antes sobre todo de que esas imágenes jerarquizadas según la edad se hubieran institucionalizado, los cristianos utilizaron durante mucho tiempo otra fórmula con arreglo a la cual todos los protagonistas de una escena eran muchachos, casi niños. Ya fueran Moisés, Noé o Isaías, Jesús o San Pablo todos eran representados como jóvenes adolescentes imberbes. La iconografía les privaba de edad. La juventud de todos los personajes de una escena paleocristiana es tratada como algo fuera del tiempo: todos los actores protagonistas del acontecimiento permanecen eternamente jóvenes y, por tanto, el propio acontecimiento pertenece a todos los tiempos. Es la imagen de la eterna juventud; eternamente jóvenes (Grabar 1985, 40 - 41)

2.1.2 Los retratos

El arte romano, heredero de la tradición helenística, produjo gran cantidad de retratos relacionados con la costumbre de conservar, tanto en el ámbito oficial como en el particular, el recuerdo de los rostros de los personajes cuya memoria se consideraba imprescindible mantener. En el arte oficial, los retratos de gobernantes y altos funcionarios favorecían un recuerdo que en muchos casos tenía la virtud de evocar a lo largo de los siglos figuras paradigmáticas, cuya presencia intangible garantizaba aquellos rasgos de personalidad y actuación que se valoraban bajo un signo positivo a través del tiempo.

En el ámbito del hogar es conocido el relieve otorgado a la presencia de las imágenes de los antepasados, que garantizaban por un lado la continuidad de un linaje, y por el otro enaltecían la posición de los miembros vivos de un grupo que podía enorgullecerse de no haber perdido el recuerdo de sus raíces. En este ámbito cultural se inserta el cristianismo, con su referente escriturario y su necesidad de servirse de aquellos rasgos propios del medio en el que se cumple su ingreso a los centros de poder. El romano y, sobre todo, por obvios motivos, aquél vinculado a la vida urbana, había ejercitado durante siglos su observación del retrato tanto en los espacios públicos como en los privados, lo que, incorporado a un imaginario colectivo alimentado por los efectos de la romanitas, generaba casi una necesidad imperiosa de identificar a los personajes paradigmáticos de las acciones político-militares y del mito, cualquiera que fuera el origen de éste. Por otra parte, el retrato favorecía la identificación de los personajes con las acciones, tanto reales como imaginarias por ellos producida, y generaba un canal de comunicación con el observador quien ejercitaba, casi sin quererlo, su memoria individual y colectiva.

El surgimiento de un conjunto de imágenes ligadas con la difusión de la doctrina cristiana planteó desde un primer momento la necesidad de generar figuras que pudieran ser identificadas mediante rasgos distintivos, que además de definir fisonomías y gestos, pudieran asimilarse, de algún modo, a motivos corrientes y fuertemente incorporados al repertorio de formas vigentes. En este reconocimiento se imponía igualmente acompañar al retratado con los elementos materiales (vestimentas, atributos, objetos) que definen una situación social, una profesión o una actividad determinadas.

Cuando recorremos las primeras manifestaciones del arte cristiano, advertimos la existencia de una selección escrituraria consecuente con los mensajes que se querían privilegiar. En el transcurso de los siglos anteriores a la Paz de la Iglesia, ese mensaje está relacionado con los aspectos ligados a la salvación y, por lo tanto, el conjunto de las primeras imágenes cristianas responde a esa temática, tratando de establecer la relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Aun cuando el ordenamiento de esas escenas cuyo soporte estuvo ligado esencialmente a funciones funerarias como los muros de las catacumbas o los sarcófagos, no implica la identificación de los personajes involucrados, se advierte la existencia de ciertos elementos plásticos a través de los cuales se procura fijar los rasgos fisonómicos de los principales protagonistas del relato. Si tratamos de establecer el protagonismo en estas primeras manifestaciones, se puede constatar que Jesús, la Virgen, Pedro y Pablo forman una primera serie de figuras cuyos rostros y atributos se reiteran, de modo que a partir de ellos se fijará un modelo fácilmente reconocible.

Justamente los primeros retratos conservados en el arte cristiano corresponden a medallones con las imágenes de Pedro y Pablo. Estos medallones debían cumplir la misma función que los que contenían imágenes de emperadores y funcionarios romanos, es decir eran conmemorativos. El hecho de que precedan a la misma imagen de Cristo se explica por la renuencia a dotar al dios encarnado de un rostro visible.

Es cierto que no conocemos ni los rasgos de Jesús ni los de la mayor parte de los santos. La comparación de dos o tres retratos de esos personajes en monumentos antiguos, basta para demostrar que su tipo fijo está demasiado poco individualizado para que puedan corresponderse con una cara real y que, además, cambia de una obra a otra, de modo que lo que permitía principalmente distinguirlos eran los nombres inscritos al lado de sus efigies.

Para los cristianos de la antigüedad cualquier retrato religioso planteaba un gran problema de orden moral, puesto que, más que cualquier otra imagen, les recordaba los peligros de la idolatría. El problema de la utilidad e incluso de la legitimidad de las efigies cristianas fue particularmente agudo en los casos en que se trataba de los retratos de Cristo, de los apóstoles y de los santos más venerados.

La historia del retrato cristiano comienza en los hechos apócrifos del apóstol Juan, en el que uno de sus discípulos de nombre Licomedes invitó a un pintor amigo suyo para

que realizara un retrato del apóstol, pero sin que este se diera cuenta. Tras dos días de trabajo le entregó la obra al pupilo que, encantado, la colocó en su habitación y la coronó de flores. Cuando Juan descubrió el retrato en la habitación de su amigo exclamó: “¿Qué quieres decir, Licomedes, con ese retrato? ¿Será acaso uno de tus dioses lo que aparece aquí pintado? Ya veo, en efecto que todavía vives como pagano.”

Tras explicarle Licomedes que en realidad se trataba de un retrato suyo, Juan que nunca había visto su propia cara contestó: “Te estás burlando de mi muchacho, ¿acaso soy yo así? Por tu Señor, ¿cómo podrías persuadirme de que este retrato se me parece?”. Ante esta pregunta, Licomedes le enseña un espejo para que vea su rostro reflejado, y ante la evidencia Juan asombrado respondió:

Por vida del Señor Jesucristo, este retrato se me parece. De hecho, se parece, no a mí, querido amigo, sino a mi imagen carnal. Porque si este pintor, que ha imitado mi cara, quiere hacer mi retrato, los colores que acaba de darme, las tablillas de madera, el esbozo... el aspecto, la forma, la vejez, la juventud, en suma, todo lo que es visible, le pondrá en un aprieto. Pero tú Licomedes, sé un buen pintor para mí. Tú posees colores que a través de mí recibes de quien nos ha pintado a todos, Jesús, que conoce las formas, rasgos, disposiciones y contornos de nuestras almas... más lo que acabas de hacer es pueril e imperfecto: has pintado el retrato de un muerto. (Grabar 1985, 67 - 71)

2.1.3 Orfeo

Este personaje de la mitología griega, famoso por ser capaz de calmar a las fieras con los sonidos que emitía su lira y al que acudían las personas para oírlo cantar, llegó a poseer culto propio [Fig. 6]. El Orfismo era una religión con ecos orientales que propugna la inmortalidad del alma y que se ha estudiado, junto con otros textos, en relación con la filosofía presocrática, su afinidad con la pitagórica y su armonía musical, que se corresponde con la armonía de las esferas, y obedece a las mismas leyes que los movimientos del alma y su influencia en Platón: el neoplatonismo.



Fig. 6. *Hombre divinizado sentado en su trono rodeado por animales en paz como Orfeo*. Siglo VI d.C. Museo Arqueológico de Estambul (Turquía).

Sus concomitancias con el cristianismo traerán importantes consecuencias iconográficas, concretamente en relación con la figura paleocristiana del Buen Pastor. En este sentido, la Figura número 6 representa a Orfeo que aparece sentado y tocando su lira, por cuyas melodías son atraídos cantidad de animales que le rodean. En este caso, además, en primer plano aparecen un centauro y el dios Pan. El estilo del personaje principal y de toda la composición es típico de la época bizantina tardía. Orfeo se presenta a la manera cristiana, aunque vestido con traje oriental, distinto del tipo pagano que lo suele mostrar semi desnudo. Tanto él como los otros dos personajes están representados frontalmente, como mirando al espectador, con sus ojos muy abiertos y en posición estática. Algunos de los animales se vuelven hacia Orfeo, otros no. Entre éstos vemos a una serpiente que se encara con una mangosta. Todos los espacios existentes entre animales y personajes han sido rellenados con pequeñas plantas, como evitando los vacíos, dando la sensación de un gran *horror vacui*.

La sala donde se localiza la obra fue empleada como lugar de culto cristiano, por lo menos en su fase más tardía. En efecto, aunque no está orientada hacia levante, como ocurre con las capillas e iglesias orientales de la época bizantina, sí tiene un pequeño

ábside también pavimentado con mosaico, en el que aparece una cruz. Es posible que el ábside y la cruz fueran añadidos posteriormente, una vez que la sala, tal vez destinada originariamente a los ritos o reuniones de una pequeña comunidad pagana, posiblemente órfica, hubiese sido adquirida por los cristianos, quienes la transformaron en capilla. En este caso, el hecho de no haber destruido la figura de Orfeo sería por el simbolismo cristiano frecuentemente atribuido a este personaje mítico, en el que muchos Padres de la Iglesia veían una prefiguración de Cristo, principalmente en relación con la fe cristiana en la resurrección y con la esperanza de una vida eterna en el Paraíso.

Desde los días de Clemente de Alejandría, muchos teólogos cristianos lo habían considerado como *typos* del propio Cristo. Algunos le atribuían el mismo significado simbólico que a la figura del Buen Pastor, pacificador de la humanidad, y se le comparaba incluso al eterno *Logos*. Entre los propios romanos habían surgido cultos sincréticos que juntaban la figura de Orfeo con la de Cristo y Abrahán, formando de este modo una tríade divina.

Pau Figueras se inclina a aceptar como más lógica una intención cristiana directa en este mosaico de Orfeo de Jerusalén, teniendo muy en cuenta las ideas neoplatónicas que se escondían bajo muchos de los detalles de la composición, y sobre todo la lira, evocadora de la armonía del universo. Considera también que es más lógico aceptar que la capilla con el mosaico de Orfeo formaba parte de un complejo cristiano ya desde sus orígenes, y que la escena pagana representada en él fue compuesta con una intención alegórica principalmente cristiana.

En una época en que estaba prohibido por ley imperial la representación de personajes y símbolos sagrados en los pavimentos, la presencia de Orfeo amansando a los animales y sometiendo las fuerzas brutales de la naturaleza, bien podía reemplazar a la figura de Cristo, transmitiendo alegóricamente el mensaje de su acción salvífica.

El águila que aparece junto al brazo derecho de Orfeo y que lleva alrededor de su cuello un anillo del que cuelga una medalla con una cruz, es un elemento típicamente cristiano, además de funerario. El águila, por su poder de elevarse a lo más alto, fue considerada en el mundo romano como psicopompos, y como tal fue representada en el arte imperial. Pero en nuestro caso, la cruz transforma al águila en una alegoría de Cristo que es el verdadero psicopompos. (Figueras 2004, 44 – 47)

Además de la iconografía del Buen Pastor, la figura de Orfeo pudo haber influido también en el relato del descenso de Cristo al limbo para rescatar a los patriarcas del Antiguo Testamento, el cual podría guardar relación con el mito de la esposa de Orfeo, Eurídice, que muere tras ser mordida por una serpiente, por lo que el poeta tracio decide bajar al inframundo en busca de su amada, sin embargo, ella nunca consigue salir con vida del Hades a su regreso. (Cóndor 2021, 50).

Existen dos tipologías principales a la hora de representar la escena de la Resurrección de Jesús, episodio que se conoce bajo el nombre de *Anástasis del Gólgota*. Por una parte, el triunfo de Cristo sobre la muerte quebrando las puertas del infierno, rompiendo los candados que las cierran y marchando victorioso sobre Hades [Fig. 8]. Y por otra, la acción salvífica de Cristo, de la que se benefician, los primeros, Adán y Eva, además de toda una serie de destacados patriarcas y personajes del Antiguo Testamento presentes en el limbo como Abel, Abraham, David, Salomón y San Juan Bautista, entre otros muchos [Fig. 9].

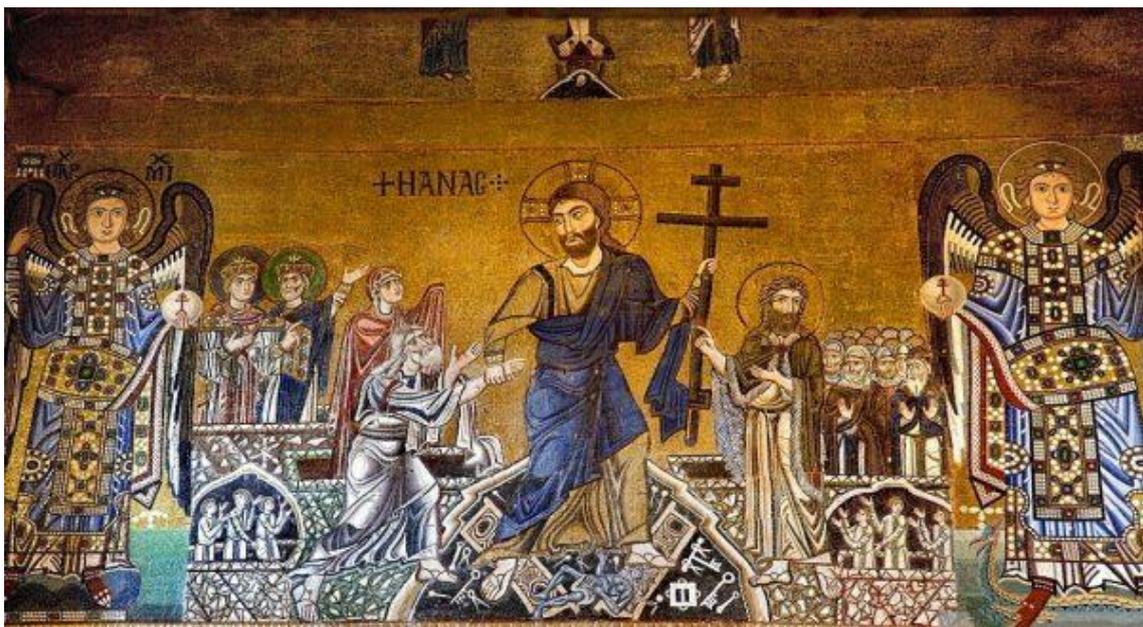


Fig. 7. *Anástasis del Gólgota*. Siglo XI d.C. Mosaico del muro oeste donde se representa el Juicio Final. Iglesia de Santa María Asunta, Torcello (Venecia, Italia).



Fig. 8. *Descenso a los Infiernos*, Agostino di Duccio. 1308 - 1311. Museo de la Ópera del Duomo, Siena (Italia).



Fig. 9. *Anástasis del Gólgota*. Segunda década del Siglo XIV. Paracclesion de la Iglesia de San Salvador de Cora (Kariye Camii), Estambul.



Fig. 10. *Descenso de Cristo al Limbo*, Bartolomé Bermejo. 1474 – 1479. Museo del Prado, Madrid.

Como en el ejemplo anterior, Cristo puede aparecer rodeado por una mandorla y presenta habitualmente nimbo. Entre los objetos que porta consigo puede aparecer un rollo, sin embargo, el más habitual y frecuente es la cruz, símbolo de triunfo sobre la muerte y de redención generalizado en las imágenes de la Anástasis desde el siglo XI. La cruz es utilizada como arma al oprimir con ella la boca, cuello o vientre de Satán, y con un fin análogo se convierte en una especie de lanza. Cristo avanza sobre un ser que yace tendido, al que pisotea y llega a encadenar. Esta criatura encarna bien a Hades, como personificación del infierno, o a Satán, identidades cuyos límites pueden llegar a ser confusos en muchas imágenes.

Puede considerarse el gesto de elevación de Adán, tomado generalmente por la muñeca, como un motivo iconográfico distintivo de la Anástasis. Pese a que el protagonismo de Adán dentro del grupo de los salvados es claro, la figura de Eva suele

acompañarlo, bien en un segundo plano o beneficiándose directamente de la acción salvadora de Cristo, siendo también tomada por su mano. Los primeros padres pueden incorporarse desde sendos sarcófagos, elemento que aparece ya en las primeras representaciones. En líneas generales, Adán, Eva y el resto de salvados se nos presentan vestidos como las imágenes orientales. Entre éstos se identifican a David y Salomón por su atuendo regio, mientras que en Occidente tienden a permanecer desnudos, como observamos en la pintura de Bermejo.

La representación del limbo donde se encuentran los justos también ofrece diversas posibilidades. El elemento más destacable son sus puertas, normalmente de bronce y con cerrojos según el *Evangelium Nichodemi*³, situadas bajo Cristo o junto a Hades o Satán. Dichas puertas, quebrantadas por la presencia de Cristo, quedan dispuestas sobre el suelo en forma de cruz en las imágenes realizadas a partir del siglo XI, como en el *Descenso de Cristo al Limbo* de Bartolomé Bermejo citado anteriormente [Fig. 10]. A la hora de recrear las mansiones infernales, éstas pueden adoptar el aspecto de una cueva. Una alternativa sintética a la recreación de un espacio físico es la encarnación de los infiernos en la imagen de Hades, señor infernal. En ocasiones el limbo presenta muchas de las claves iconográficas de ese infierno. Destacan, en este sentido, la presencia de numerosos diablos, que en ocasiones intentan retener a los liberados, las llamaradas, o la imagen de las fauces de Leviatán, de donde salen los rescatados por Cristo, prescindiendo del sarcófago. Tal énfasis en el imaginario infernal, especialmente desarrollado en las imágenes occidentales, conduce a que en ciertas ocasiones no se distinga el limbo de los patriarcas del infierno de los tormentos. También en Occidente resulta en cierto modo frecuente la presencia de ángeles como asistentes formando parte del cortejo de Cristo, tal y como se advierte en el mosaico de Torcello. [Fig. 7] (García 2011, 1 – 3)

2.1.4 El buen pastor

Las primeras representaciones alegóricas de la figura de Jesús son las que responden al modelo del Buen Pastor que, como ya hemos adelantado, deriva de la figura de Orfeo. Este motivo es heredero de una larga tradición iniciada con el Moscóforo griego

³ Texto apócrifo escrito en torno al siglo III, originalmente llamado *Descensus Christi ad inferos*, que entre los siglos V al IX fue traducido al latín y refundido con el núcleo de las *Acta Pilati* dando lugar al citado texto.

y de la imaginería clásica tardía de origen romano, que proporcionó un gran número de temas pastoriles, cuyos elementos principales son el pastor, su perro, su rebaño de ovejas o de cabras o más raramente vacas, inserto en un paisaje rocoso con algunos árboles decorativos y, a veces, algunas construcciones de aspecto rústico. En época romana era corriente encontrar estas decoraciones en murales. Este tema se lo apoderó el arte funerario que lo utilizó con frecuencia para evocar la estancia ideal de la vida en el más allá. Es lógico entonces que se establezca una relación entre esas imágenes y las primeras versiones que dieron de ellas los cristianos, puesto que en su arte funerario reservaron un lugar considerable a este tema pastoril. La presencia del mismo tema en el arte sepulcral pagano hizo inevitable el frecuente trasvase de esas imágenes idílicas a los sarcófagos cristianos. Visualmente ambas, desde el punto de vista del vocabulario y del pensamiento son idénticas. (Grabar 1985, 43) La iconografía que utiliza la identificación de Jesús con la del Buen Pastor se fundamentó en el Evangelio de Juan capítulo diez, versículos del primero al once:

En verdad, en verdad os digo: el que no entra por la puerta en el aprisco de las ovejas, sino que salta por otra parte, ese es ladrón y bandido; pero el que entra por la puerta es pastor de las ovejas. A este le abre el guarda y las saca fuera. Cuando ha sacado todas las suyas caminan delante de ellas, y las ovejas lo siguen, porque conocen su voz: a un extraño no lo seguirán, sino que huirán de él, porque no conocen la voz de los extraños.

Jesús les puso esta comparación, pero ellos no entendieron de qué les hablaba. Por eso añadió Jesús: «En verdad, en verdad os digo: yo soy la puerta de las ovejas. Todos los que han venido antes de mí son ladrones y bandidos: pero las ovejas no los escucharon.

Yo soy el Buen Pastor. El buen pastor da su vida por las ovejas.

En esta época del cristianismo primitivo, el Salvador solo podría aparecer bajo la apariencia de diversas imágenes alegóricas, ya que se ofrecían pocos rasgos individuales. En el caso del Buen Pastor se le representa llevando el cordero, lo que significaba que el pastor, alegoría de Jesús, salva al cordero, alegoría del alma cristiana. Incluso se han llegado a representar en los frontales de ciertos sarcófagos no uno, sino tres buenos pastores alineados que pueden tener indistintamente los rasgos de un adolescente o de un hombre barbado de edad madura.

En el arte romano pagano, la figura del pastor con el cordero en los brazos era un símbolo de filantropía o *humanitas* ⁴. Dicho con otras palabras, la imagen alegórica de Cristo más extendida en los siglos III y IV es una creación cristiana a partir de un símbolo de filosofía moral. (Grabar 1985, 21)



Fig. 11. *Pastor crióforo*. Siglo VII a.C. Ashmolean Museum, University of Oxford.

La Figura 11 nos muestra la imagen de un pastor de la cultura nurágica del periodo megalítico, procedente de las islas de Cerdeña y Córcega. Aunque bastante simplificada, porta un animal sobre sus hombros. Realizada en bronce, no es posible que esta figura estuviese inspirada en obras como el *Hermes Moskophoros* [Fig. 12] dos siglos posteriores a ésta, y que sirvió de ejemplo para el resto de imágenes del Buen Pastor. Es probable que simplemente represente a un pastor cargando a uno de los animales de su ganado sobre sus hombros.

⁴ De naturaleza humana. Cualidad que distingue al hombre civilizado de los salvajes o los animales: civilización, cultura, humanidad, empatía, bondad y amabilidad.



Fig. 12. *Hermes Moskophoros*. 570 a.C. Museo de la Acrópolis, Atenas.

En la misma línea, la Figura 12 representa a un joven que sostiene un animal sobre sus hombros, en este caso un ternero, que probablemente conduce a un sacrificio ritual. Encasillada dentro de época arcaica griega, se lo representa adelantando la pierna izquierda en un movimiento fingido otorgándole un cierto contraposto. Es interesante resaltar cómo estos dos conceptos, el relacionado con la protección del rebaño y el del sacrificio para la divinidad, serán los elementos que convergirán en la figura cristiana del Buen Pastor. Es iconográficamente similar a la figura del *Hermes Crióforo*, del Museo de Bellas Artes de Boston, fechado en torno a los años 500 – 490 a.C. [Fig. 13] (Corzo y García 204, 9). Otra de las tantas imágenes que desde el punto de vista formal podrían haber servido de inspiración para la iconografía del Buen Pastor, con la diferencia de que en este caso lleva al animal bajo el brazo y no lo carga al hombro.



Fig. 13. *Hermes Kriophoros*. c. 500-490 a.C. Museo de Bellas Artes, Boston.



Fig. 14. *El Buen Pastor*. c. 230 d.C. Doura-Europos (Siria).



Fig. 15. *El Buen Pastor*. Siglo III d.C. Catacumba de San Calixto, Roma.

Esta imagen contiene los elementos esenciales de la iconografía del Moscóforo: el joven pastor que lleva la oveja sobre los hombros. Su túnica corta y el calzado propio de los campesinos, en un cuerpo joven y de rostro aniñado. La reminiscencia con el arte helenístico es bien clara, con los rasgos finos y el cabello rizado. Esos elementos caracterizan igualmente la representación de las divinidades, particularmente aquellas cuya belleza y juventud aparecen como distintivos de su historia. Ese aspecto casi femenino es propio de Dionisio o de Orfeo, dos de los personajes míticos más ligados por su existencia a la figura de Cristo por la salvación, unida a la condición milagrosa de Éste al haber sido capaz de haber superado la instancia de recorrer las moradas infernales. (Manzi 2002, 77)



Fig. 16. *Estatuilla del Buen Pastor*. Finales del siglo III, principios del IV d.C. Museos Vaticanos, Roma.

El tema del pastor es uno de los más emblemáticos del arte cristiano antiguo. La iconografía del pastor crióforo que carga sobre sus hombros un carnero, hunde sus raíces en el arte clásico como representación de un fiel oferente y más tarde alegoría de la filantropía. La imagen se toma del arte funerario, entre los protagonistas de las escenas bucólicas alusivas a la beatitud ultramundana y, por último, heredada por los cristianos. La estatuilla muestra un espléndido rostro apolíneo característico de la iconografía más antigua de Cristo, testimonio de la última evolución semántica.⁵ Representado con *alicula*, túnica que tapaba los hombros y la parte superior de los brazos, vestimenta ampliamente documentada tanto en pintura como en escultura. El calzado parece tratarse

⁵ «Estatuilla del Buen Pastor», Musei Vaticani, acceso del 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>

de *fasciae crurales*, más representado en pintura, un tipo de bota que cubría casi toda la pierna. (Corzo y García 2014, 12)



Fig. 17. *Sarcófago de grandes pastorales*. Finales del siglo III, comienzos del IV d.C. Museo Pio Cristiano, Museos Vaticanos, Roma.

A partir del siglo III el cambio de paradigma en la sociedad romana hace cambiar la temática de los sarcófagos, dejando de representarse figuras de héroes triunfantes para empezar a hacer representaciones simbólicas del paso del tiempo y la acogida del alma en el Paraíso. No obstante, la figura del Buen Pastor mantiene siempre una constante, como es la caracterización de Cristo por medio de rasgos juveniles; esa imagen de la eterna juventud, ligada a la inmortalidad. Al contrario, las representaciones como esta de sarcófagos de finales del siglo III y comienzos del IV, de un pastor barbado que porta una oveja, no puede identificarse estrictamente con imágenes de naturaleza cristiana, aunque no faltan las excepciones para este tipo de iconografía en las que sí se lo ha identificado como a Cristo. (Corzo 2014, 10)

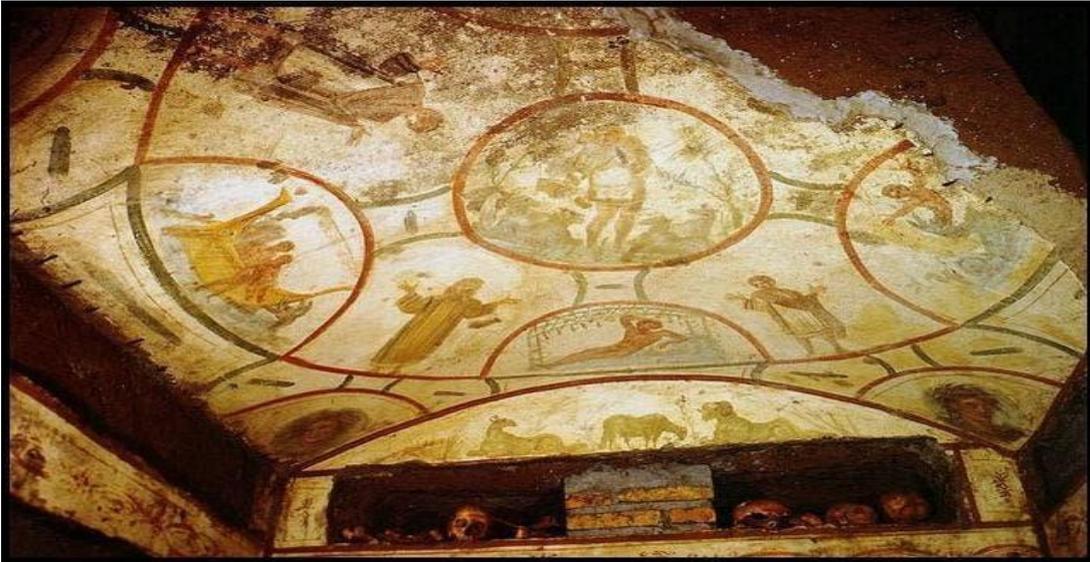


Fig. 18. *El Buen Pastor* (en el centro). Siglo IV d.C. Catacumba de San Pedro y San Marcelino, Roma.



Fig. 19. *Entalle ovalado con símbolos Paleocristiano con figura del Buen Pastor*. 2ª mitad del siglo IV d.C. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

La Figura 19 representa a Cristo como buen pastor rodeado de animales y símbolos. Las aves y los árboles que hay a su alrededor son una evocación del Paraíso (*locus amoenus*). El ancla de debajo es una representación de la firmeza en la esperanza de la resurrección. Los peces alrededor del ancla son el nombre de Jesús en griego, *ichthus* o *ichthys* (ΙΧΘΥΣ), interpretado como acrónimo «*Iēsoûs CHristós Theoû hYiós Sōtēr*» Jesucristo Hijo de Dios Salvador. El altar y la mano divina son símbolos del sacrificio de Isaac, prefigurando el sacrificio de Cristo, la víctima propiciatoria para la salvación de la humanidad. Las letras Alfa y Omega flanqueando la mano son la representación de Cristo como principio y fin de las cosas. La corona de laurel alude al triunfo del alma del creyente, y el Crismón es el monograma de Cristo. En definitiva, toda la composición, desde un punto de vista formal, se adecua a las características propias de la glíptica romana, como son la tendencia a la síntesis y el predominio del lenguaje simbólico frente al narrativo, que en gran parte responde a los condicionantes técnicos del soporte.

Su uso posiblemente fuera el de un colgante, un entalle para un anillo o para ser colocado sobre cualquier otro objeto suntuario. También es probable que estuviera integrado en algún objeto litúrgico u objeto ceremonial como puede ser un osculatorio.⁶

Las abundantes gemas talladas del siglo IV con iconografía cristiana que han llegado hasta nosotros muestran cómo, al repertorio decorativo clásico de la glíptica romana, se incorporaron motivos iconográficos de carácter cristiano para satisfacer la nueva demanda de este tipo de objetos. No obstante, en el periodo tardoantiguo, el uso de las gemas fue criticado y perseguido, tanto por ser una costumbre ostentosa, impropia de cristianos, como por su vinculación con creencias mágicas y supersticiones paganas. (Corzo y García 2014, 3 - 8)

⁶ El osculatorio es un instrumento de metal, generalmente de bronce o latón, que se realizaba mediante la técnica de fundido a molde, aunque los más elaborados se debían realizar mediante el método de la cera fundida. El uso de estos objetos se piensa que tenían una función utilitaria, ya fuese como objetos de tocador, removedores de perfume, instrumentos litúrgicos o aplicadores de óleos consagrados a enfermos.



Fig. 20. *El Buen Pastor* (det.). c. 325 d.C. Casa de Pilatos, Sevilla.

Similar a la figura del *Hermes Crióforo*, es probable que esta escultura fuese realizada en un taller durante el reinado de Constantino. El joven porta el cordero en sus hombros y lleva botas y túnica corta. El grupo escultórico se apoya de espaldas sobre un pilar y un pedestal. Hay que resaltar el giro a un lado de la cabeza, el pastor agarra las cuatro patas del cordero con una mano y hay una concepción cúbica de su cabeza. Los brazos se representan muy próximos al cuerpo para evitar la fragilidad del conjunto.⁷

⁷ «Buen pastor o Hermes Crióforo», Fundación casa Ducal de Medinaceli, acceso el 19 de julio 2022, Pdf en: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=578>



Fig. 21. *Buen Pastor de Gádor*. Siglo IV d.C. Museo de Almería.

Su marcado carácter frontal lo relacionan con algunas piezas de origen oriental, resultando una figura muy compacta. (Corzo y García 2014, 12)



Fig. 22. *El Buen Pastor*. Siglo IV d.C. Museos Vaticanos, Roma.

Muy similar a la figura 16, con la salvedad de que en este caso porta un cayado en su mano izquierda. Todavía a comienzos del siglo IV, a fecha de creación de la escultura, es difícil determinar, en ausencia de indicaciones sobre la proveniencia originaria, la pertenencia de la obra a un contexto específico, religioso o profano.⁸

⁸ «Estatuilla de pastor crióforo», Musei Vaticani, acceso del 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-di-pastore-crioforo.html>



Fig. 23. *Sarcófago de friso continuo con representación de Cristo y los apóstoles*. Último cuarto del siglo IV d.C. Museo Pio Cristiano, Museos Vaticanos, Roma.

En esta ocasión, la figura de Jesús como pastor ya no porta un carnero sobre sus hombros, sin embargo, éstos sí que aparecen a los pies de los apóstoles, quizás aludiendo a ellos mismos. Se repite un esquema clásico, más similar al que se presentaría con Orfeo entre los animales, en la misma línea que observamos en el mosaico del mausoleo de Gala Placidia, en Rávena.



Fig. 24. *Representación de Cristo como pastor*. Siglo V d.C. Mausoleo de Gala Placidia, Rávena.

2.1.5 El Filósofo

Otra figura alegórica de Jesús y que aparece en el mismo momento que el Buen Pastor, es el que lo figura bajo los rasgos de un filósofo. Contrariamente al Buen Pastor, esta alegoría se olvidó después, de ahí que nos sea más difícil reconocer a Cristo bajo los rasgos del filósofo alegórico, tal y como se encuentra en muchos sarcófagos cristianos arcaicos.

La iconografía de Cristo y de otros personajes representados como filósofos es la de un hombre que aparecía barbado con el torso desnudo o medio desnudo, revestido a veces con la exómide o *pallium*, sentado en un *curul* y frecuentemente leyendo un libro. Pero la desnudez que este vestido mostraba debió limitar la utilización de esa fórmula en el arte cristiano de la época, que la emplea de manera abundante, en cambio, el otro tipo convencional del personaje noble, el sabio, poeta o magistrado romano: ese personaje aparece ahora vestido con una toga u otro manto, según los usos del período clásico. Cristo, los profetas y los apóstoles conservaron indefinidamente este vestido que les distingue de los demás personajes de la imaginería cristiana. Para la exégesis⁹ moderna no cabe ninguna duda de que es Jesús, presentado como el poseedor de la “verdadera filosofía” y que anunciaba y enseñaba a otros sabios, profetas y discípulos. (Grabar, 1985: 21 y 40)

Posteriormente, a finales del del siglo III surge otro tipo de composición, más frecuente aún en el siglo IV, que se podría denominar como un tipo de retrato colectivo. Normalmente se localiza en los muros de las catacumbas, en fachadas de sarcófagos y más tarde en los ábsides de las iglesias construidas después de los Edictos de Tolerancia. No se representa ninguna acción, sino solamente a Jesús rodeado por los apóstoles. Las trece figuras están alineadas y en la versión más antigua y extendida aparecen todas sentadas. Estas imágenes muestran al maestro catequista y al círculo de los discípulos que le escuchaban.

Esta fórmula conecta con los primeros retratos de Cristo rodeado de los apóstoles que han llegado hasta nuestros días, lo cual no es nada sorprendente si se considera la popularidad de los retratos grupales en el arte de la Antigüedad clásica desde el período helenístico. Estas imágenes están compuestas bajo la misma fórmula: los personajes

⁹ Explicación o interpretación de algo, generalmente de la obra de un autor o de un texto concreto, especialmente de origen bíblico.

agrupados están colocados formando un semicírculo en una exedra o ábside. De esta manera han sido representados poetas, sabios y doctores, geómetras o profesores, todos presididos por su maestro o su jefe espiritual. (Grabar 1985, 75)



Fig. 25. *Sócrates rodeado de sabios*. Siglo III d.C. Pavimento de una villa en Apamea (Siria).



Fig. 26. *Cristo en majestad y con los apóstoles*. C. 390 d.C. Ábside de la basílica de Santa Prudenciana, Roma.



Fig. 27. *Cristo y los santos*, iglesia de San Cosme y San Damián, Roma. c. siglo VI

Este modo de representación deriva, pues, de un tema de tradición clásica, donde la figura del maestro se reemplaza por la de Cristo. El personaje principal ha ganado en edad y en presencia, sobre todo si lo comparamos con las representaciones juveniles del Buen Pastor. Su vestimenta es la propia del intelectual romano, ostenta barba y en este caso particular, sentado en posición frontal, demuestra la dignidad propia de su condición.

2.1.6 Cristo en Majestad

La iconografía de los sarcófagos del siglo IV es más interesante y original. Es en este momento cuando aparecen sobre los sarcófagos las imágenes de Cristo en majestad y una nueva variante iconográfica del Salvador.

Si lo eterno puede expresarse por la juventud inmutable de un protagonista, también puede tener como símbolo la imagen de un hombre maduro, en la medida en que una cara barbada, dotado de una abundante cabellera sugieren la duración y la plenitud de la fuerza. Este tipo de imagen se empleó, sobre todo, para representar a Cristo en majestad, como Señor omnipotente y omnipresente hasta siempre jamás. Se ha reconocido la similitud entre estas últimas figuraciones y las de los dioses soberanos de la Antigüedad tardía, como Júpiter, Neptuno o Plutón. No cabe duda de que entre esas figuras existe una relación significativa y parece verosímil que los artistas cristianos

hayan utilizado gustosamente este tipo de imagen para representar la soberanía su todopoderoso Cristo.

Es difícil, sin embargo, hablar de una imitación directa, puesto que ningún cristiano podría imaginarse a Cristo con la cabeza de dios pagano. En efecto, la cuestión de si el arte cristiano ha imitado directamente un arte idólatra es algo que no puede plantearse nunca. La poderosa cabeza con lengua barba y abundante cabellera formaba parte del repertorio común en que ambos, cristianos y paganos, se inspiraban. Y así como una misma palabra puede emplearse con sentidos diferentes, ellos se servían también de los mismos términos verbales para designar la omnipotencia de Dios o de un dios, sin darles necesariamente la misma significación.

Es en época de Constantino cuando se inventa una fórmula iconográfica que sirve para definir la jerarquía de poderes, de acuerdo con la doctrina de la monarquía romana universal cristianizada. Se reservó para el Emperador el esquema del personaje que ocupa un trono de oro, antaño reservado a los dioses; la representación de la majestad imperial permanecía así inalterada. Se la completó de manera que una mano descendía del cielo para bendecir o coronar al emperador mayestático o apoteósico. Era la mano de Dios y mostraba así que el Dios del cielo era el soberano celeste del príncipe de la tierra. La figura del emperador entronizada era de origen clásico, pero la mano procedía del arte judío. La idea del imperio cristiano universal como reflejo del imperio celeste, el monarca terrestre cuyo poder procede del monarca divino, el Cosmocrator.

Gracias a la tradición romana nosotros atribuimos a las cosas divinas la apariencia más o menos precisa de formas que se remontan al bajo Imperio, donde Cristo ocupa solemnemente un trono, hace el gesto de bendición, rodeado de ángeles o de santos de pie a su lado, lleva una corona o bien corona a los santos. También María ocupa un trono y lleva un vestido de ceremonia adornado con perlas y piedras preciosas. Es el arte cristiano tal como aparece bajo el Imperio con Constantino el que nos ha proporcionado esas imágenes familiares.

La huella de la iconografía imperial sobre el arte cristiano se reconoce en todo, pero el tema al que más contribuyó fue el del poder supremo de Dios, puesto que éste era precisamente el tema clave de toda la imaginería del jefe del Imperio. Los monumentos oficiales del bajo Imperio proporcionaron a los artistas cristianos series de modelos ya experimentados de los que se aprovecharon ampliamente. Las adaptaciones de este tema

al arte cristiano no datan todas de la misma época, ya que fueron creadas a medida de las necesidades o según ocasiones diferentes, aunque su prototipo fuera siempre el mismo (Grabar 1985, 42, 47, 48)

A partir de las primeras décadas del siglo IV, la transformación del rostro de Cristo respondió a la necesidad de sustentar a través de la imagen el progresivo avance hacia el poder iniciado por la *ecclesia* como institución. Al tomar como referente las *sacrae imagines* del imperio romano, el arte cristiano expresaba la identificación del soberano celestial con el terrestre, al tiempo que creaba la imagen visible del poder de acuerdo con formas iconográficas ampliamente difundidas. Consideramos fundamental esta transformación del Pastor y Maestro en Rey, dado que no solamente agrega un significado más al personaje referencial, sino que lo identifica con las supremas formas de ejercicio del poder.

Los objetos que más fácilmente pudieron servir de referente para la producción de estas imágenes fueron los dípticos consulares [Fig. 28]. Estos objetos conmemorativos encargados para evocar el mandato de príncipes, cónsules, legados y jefes militares eran producidos particularmente en el período comprendido entre los siglos III al VI tanto en oriente como en occidente. Todos siguieron un modelo común en el que la figura de los personajes que se quería evocar aparece dotada de los elementos que indican su condición y están frecuentemente acompañados por otros funcionarios o personajes de menor importancia involucrados en la acción representada. En esas tablillas el personaje principal está sentado en una silla curul o en un trono si se trata de un gobernante, enmarcado por una arquitectura en la que dos columnas y un frontón evoca el espacio absidal de un aula regia. Las cortinas corridas revelan el espacio en el que sucede la acción, en tanto que las vestimentas y objetos diversos indican la importancia de su cargo y por ende de su autoridad. La relativa abundancia de objetos como los mencionados, unida a su carácter portátil, ofrecía la posibilidad de una gran difusión y, por lo tanto, la existencia de una identificación del ejercicio del poder con ciertos gestos y actitudes. (Manzi 2002, 81)



Fig. 28. *Díptico del cónsul Flavius Anastasius Probus*. 517 d.C. Bibliothèque Nationale de France, Département des Monnaies, Médailles et Antiques (Francia).

Por otra parte, la resolución iconográfica que acompaña a la *maiestas imperial* a partir de la vigencia del dominado generó otro referente fundamental en la creación de la *maiestas Christi*. Las figuras del emperador Constantino en el arco de triunfo que mandó erigir en Roma, de Teodosio en la base del obelisco de Constantinopla o en el Misorio de plata que lo tiene como protagonista, la de Galerio en Salónica, la escena de la *donatio* de Constancio en el Calendario de Filocaro, etc., ofrecen una serie de referentes que muestran la incidencia de la representación de la majestad imperial y definen los accesorios que complementan la expresión del poder de acuerdo con la concepción política de la época.

La *maiestas Christi* se plantea como una apología del Dios cristiano y no como una exaltación del poder del emperador. La iconografía imperial que a partir del siglo III generó un repertorio de formas que combinadas contribuyeron a expresar visualmente la suprema majestad sirvió como referente en el siglo IV para esta iconografía. El hecho de que no exista una mención en las Escrituras de acuerdo con la cual Cristo apareciera como un alter ego del emperador, refuerza la línea que lleva a la utilización de un motivo existente para refrendar su carácter como Rey y Emperador de los cielos. (Manzi 2002, 81)

Estos dípticos se confeccionaron en Roma y en Constantinopla por orden de los cónsules, cuyo mandato se abría el uno de enero de cada año, anunciándose oficialmente su nombramiento por medio de un texto comprendido entre dos tablillas de bronce o marfil. En estas tablillas, se representaba al cónsul sentado en su trono oficial en la logia del circo, presidiendo los juegos que en esa ocasión se le ofrecen. Está sentado bajo un palio, encima del cual pueden verse los retratos oficiales del emperador y de la emperatriz y de otro personaje, probablemente su colega, el segundo cónsul del año. Este grupo de retratos colocados encima de él significaba que recibe su poder de los soberanos, y que lo comparte con el de otro cónsul.

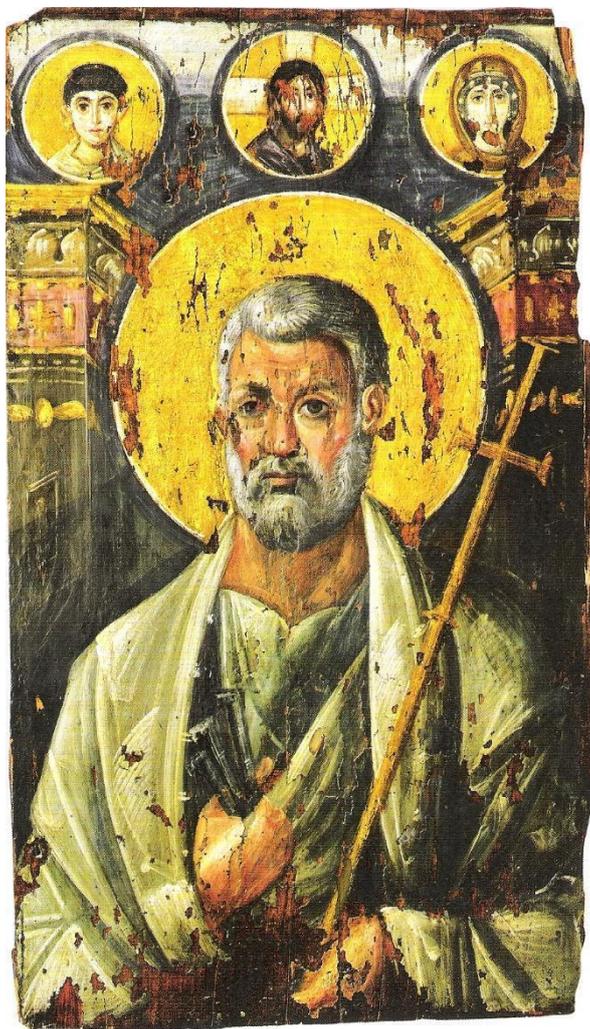


Fig. 29. *Icono de San Pedro*. Siglo VI d.C. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto).

El icono de San Pedro descubierto en el monte Sinaí [Fig. 29], aunque no se refiere a la imagen de Cristo, de forma estrecha y alargada, presenta los mismos elementos agrupados de la misma manera que los dípticos consulares. Representa a San Pedro llevando una cruz a modo de cetro o bastón de mando, que ocupa el lugar del cónsul y

aparece ante un segundo término arquitectónico con exedra. Por encima de él, en el mismo orden en el que aparecen en los dípticos consulares, se sitúan en el centro Jesús ocupando el lugar que ocuparía el emperador, a su derecha aparece su Madre -María- en el lugar de la emperatriz y a la izquierda un segundo apóstol, probablemente San Juan, ocupando el lugar que en un díptico consular ocuparía el segundo cónsul.

Copiando la iconografía de la *Imago Sacra* del Emperador en su trono majestuosamente sentado y rodeado de sus asistentes. De estas efigies oficiales proceden seguramente numerosos retratos de Cristo, particularmente los que lo presentan sentado solemnemente en el trono, en posición frontal y flanqueados por una o varias parejas de apóstoles. De estos modelos derivan las “*sacras conversaciones*” que pintan los pintores italianos de la Edad Media y del Renacimiento. (Grabar 1985, 80 – 87)



Fig. 30. *Sarcófago de Junio Basso*. Siglo IV d.C. Museo del Tesoro di San Pietro, Roma.

El tema de Cristo presidiendo una asamblea de apóstoles fue uno de los primeros que introdujeron un tipo iconográfico del arte oficial en la iconografía cristiana. Esta escena aparece también en los frontales de algunos sarcófagos que se remontan a mediados del siglo IV. [Fig. 30] Concretamente en el conocido como sarcófago de Junio Basso, en el nicho central del segundo cuerpo observamos la presencia de un Cristo Cosmocrator solemnemente sentado ante un fondo de arquitectura palaciega o de una ciudad que, aunque probablemente evoca a Jerusalén, implica un recurso extraído de un

motivo iconográfico de la monarquía romana. Los apóstoles están sentados a su alrededor y el conjunto recuerda a un consejo del Palacio Sagrado de los Emperadores, el *Silentium*, o cualquier otra asamblea presidida por el soberano en persona. Lo mismo ocurre con ciertas pinturas de las catacumbas quizás aún más directamente inspiradas en los usos particulares de estas asambleas, donde Jesús está sentado mientras que la mayor parte, si no la totalidad de los demás personajes, permanecen en pie.

Que la imaginería cristiana no reflejase algunos temas se debe a que los artistas no tenían ninguna base para construir imágenes que ilustraran esas ideas, que para ellos eran nuevas y abstractas. Por el contrario, el precedente de la iconografía imperial les brindaba el medio de representar simbólicamente el poder de Dios. El objeto principal de la imaginería no era, pues, necesariamente reflejar con fidelidad la experiencia cristiana en lo que ésta ofrecía de esencial, ya que, al parecer, tuvo que contentarse con los precedentes iconográficos de los que disponía. Las líneas maestras de la expresión iconográfica del cristianismo en esta época, cuando se trata de obras considerables y espectaculares, procedían de vías bien conocidas por las artes oficiales de los emperadores que hicieron del cristianismo la religión oficial. (Grabar 1985, 50 – 52)



Fig. 31. *Cristo Cosmocrator*. c.390. Cúpula del baptisterio de San Giovanni in Fonte, Nápoles.



Fig. 32. *Adoración de los magos*. c. 422-432 d.C. Basílica de Santa María la Mayor, Roma.

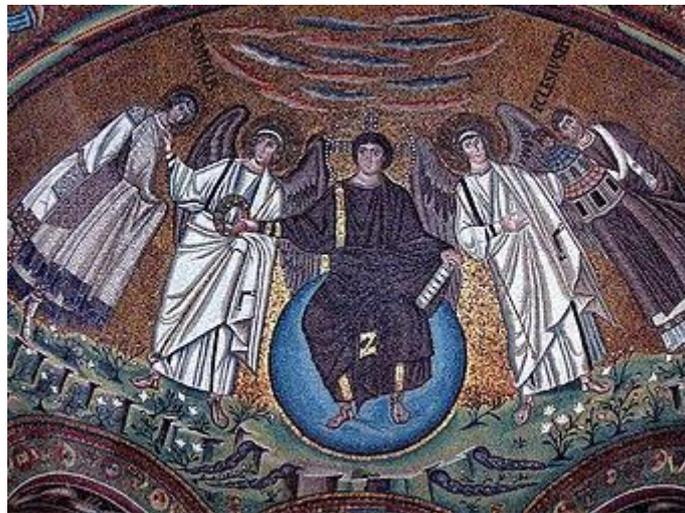


Fig. 33. *Cristo Cosmocrátor*. Año 525 d.C. Iglesia de San Vital de Rávena (Italia).

La Figura 33 nos muestra a Cristo como Emperador del Universo, sentado sobre el globo del mundo, es el soberano universal, el Cosmocrátor. Aparece entregándole a San Vital la corona de laurel colocado a su izquierda, símbolo de la victoria de su fe; su triunfo al morir martirizado. A su derecha el obispo Ecclesio, el fundador de la iglesia le ofrece la maqueta del templo. Los ángeles que los acompañan son los encargados de introducir a los santos en la escena. Esta composición está manifiestamente inspirada en el ceremonial de la corte, como lo confirma el vestido que llevan los santos mártires. El arte cristiano imperial atribuía arbitrariamente a los mártires el vestido de los dignatarios de la corte, que consistía en hermosas túnicas de seda blanca con pesados mantones que cubrían la espalda, fijados por una fíbula y adornados, en un lado, con una pieza

rectangular, el tablón. Es iconográficamente similar al *Cosmocrátor* que preside la Cúpula del baptisterio de San Giovanni in Fonte en Nápoles [Fig. 31].

La influencia del arte imperial en la imaginería cristiana se hace sentir también en otros modelos, como en las dos variantes del tema de Cristo reinante, una de las cuales está estrechamente emparentada con la escena de la transmisión de la Ley. Cristo aparece de pie y sostiene la cruz al igual que el Emperador sostiene su lanza en las imágenes oficiales. A ambos lados, los apóstoles hacen el gesto de la veneración. El mismo esquema se emplea a veces para ciertas imágenes conocidas bajo el título de La transmisión de la Ley. En otra versión, Cristo está en actitud reinante, pero el universo en el que descansa no es la esfera simbólica de San Vital, en su lugar puede verse una especie de asiento arqueado, formado por el manto de un personaje alegórico que representa el universo. Hinchado por el viento, este manto forma un arco por encima de su cabeza y es ahí, sobre este arco, donde está el príncipe. Fórmula muy particular que había sido ya aplicada a las imágenes de los emperadores que decoran el arco del triunfo de Galera Salónica. (Grabar 1985, 49)



Fig. 34. *Díptico de los cinco compartimentos*. Siglo VI d.C.

La Figura 34 nos muestra las tapas de un Evangelionario, donde se representa a Cristo en el centro de la cara izquierda sentado en el trono rodeado de los principales apóstoles. A la derecha la Virgen rodeada de escenas evangélicas. (Grabar 1985, 80 – 87)



Fig. 35. *Pantocrator*. Siglo XI d.C. Ábside de la iglesia de Santa María Asunta de Torcello, Venecia.

2.1.7 Helios

El culto a Helios-Apolo es la expresión griega de otros cultos solares que proliferaron en el Asia y en el Mediterráneo antiguo, como en el El-Gabal en Siria y Mitra entre los persas o al Sol Invictus, el “Sol Invencible”, en Roma, cuya fiesta llamada *Dies Natalis* o Nativitas, se celebraba el 25 de diciembre con motivo del solsticio de invierno, cuando se creía que era la noche más larga momento, cuando el sol comenzaba a renacer.

No faltó emperador romano que supiera ver en estas celebraciones una estupenda herramienta de cohesión para el vasto imperio. En el siglo III el emperador Heliogábalo, de origen sirio y que había sido sacerdote de El-Gabal, quiso reemplazar en Roma el culto a Zeus por el de la divinidad solar. Más tarde Aureliano hizo lo propio al fortalecer al Sol Invicto como centro del panteón romano, construyendo en el año 271 un templo en el Campus Agrippae de Roma. También durante el reinado de Constantino se acuñaron monedas con la imagen del Sol y, precisamente fue bajo su reinado cuando se oficializó el cristianismo tras la firma del Edicto de Milán en el año 313.

No es posible saber si antes de esa fecha los cristianos celebraban el nacimiento de Jesús, y ante la falta de noticias en el Nuevo Testamento, se tomó una antigua tradición judía que decía que los profetas morían el mismo día en que habían sido concebidos. Se creía que Jesús había muerto un veinticinco de marzo, para nosotros el día de la Anunciación. Si ese día fue concebido, la cuenta para su nacimiento da, exactamente, el 25 de diciembre, el Dies Natalis, la Nativitas, el día del Sol Invicto, el astro que muere y vuelve a nacer. (Nava Contreras 2018)



Fig. 36. *Tondo con la escena del Sol Invicto*. 315 d.C. Arco del emperador Constantino, Roma.

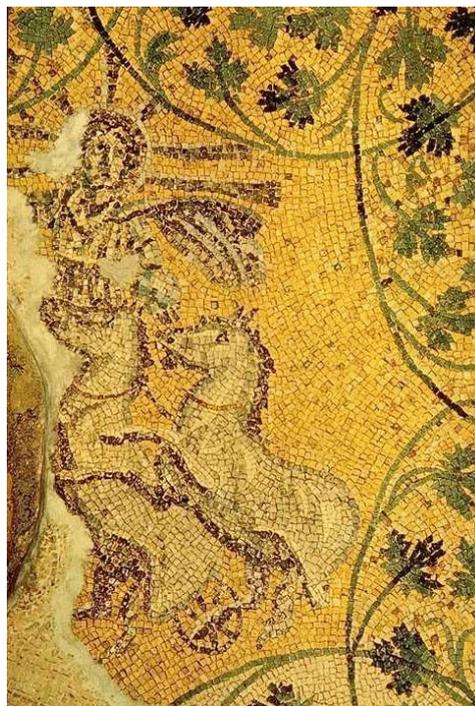


Fig. 37. *Jesús como Helios*. C. 330-333 d.C. Tumba de los Julios, Necrópolis Vaticana, Roma.

El mosaico de la figura 37 se localiza en la bóveda de un pequeño mausoleo que se conserva solo en parte. Tiene un agujero que ha destruido parte de la sección central y muchas de las teselas se han caído, lo que indica que el diseño se había realizado primero pintando sobre la superficie final del yeso para guiar al mosaico.

Un panel octogonal en el centro de un campo de vides entrelazadas sobre un fondo dorado contiene la figura de Cristo-Helios de pie, en su carro tirado por cuatro caballos blancos, dos de los cuales se encuentran destrozados. Esta figura imberbe tiene un nimbo del que salen varios rayos, viste una túnica y una capa que ondean detrás de él, y sostiene un orbe en su mano izquierda. Su mano derecha está destruida, pero probablemente estuviera extendida con la palma abierta. (Weitzmann 1979, 571) Esta forma de representación es otro de los esquemas visuales corrientes en el entorno de la ascensión de un dios o de un héroe, en la que briosos corceles arrastran un carro en oblicuo a través de los cielos. Las personificaciones del sol y de la luna, o del emperador en su gloria póstuma se representaban también así, según un esquema familiar a los artistas de la Antigüedad, mucho tiempo antes de que los cristianos se apoderaran a su vez de ellas para imaginar la ascensión del profeta Elías o la de Cristo a los cielos. (Grabar 1985, 42)

La interpretación cristiana de esta imagen del dios sol es sugerida por los otros mosaicos figurativos de la tumba: un pescador, Jonás echado en la boca del monstruo marino y el Buen Pastor. Todos ellos conocidos de otros contextos sepulcrales paleocristianos y de un fresco de una catacumba de principios del siglo IV donde el Cristo Helios también se combina con la iconografía de Jonás. La imagen de Helios de pie con los rayos brotándole de la cabeza conduciendo una cuádriga y sosteniendo un orbe se derivó de la iconografía del Sol Invictus, un culto particularmente fuerte entre los últimos emperadores romanos y sus legiones. Fue empleado primero con uso imperial y posteriormente la imagen fue adoptada por Cristo como el verdadero dios de la luz. El ascenso de Helios en su carro triunfal también sugiere un prototipo interesante para la imaginería de la Ascensión.

Las conexiones de este mosaico con la imaginería imperial y la iconografía de las escenas cristianas que lo acompañan, sugirieron en una fecha no anterior al último cuarto del siglo III, si no a principios del IV. Puede fecharse no más tarde de alrededor del 330-333, cuando se comenzó la fábrica de San Pedro del Vaticano por parte del emperador Constantino, directamente encima de ella. El mosaico fue descubierto en la capilla M, también llamada la tumba de los Julii. (Weitzmann 1979, 571)



Fig. 38. *Sarcófago de la Tradición de la Ley*. C. 390-400 d.C. Museo del Louvre, París (Francia).

La Figura 38 representa el mismo tema de la Ascensión, pero en esta ocasión no se trata de Cristo ni de Helios, sino que ilustra las Escrituras, el momento de la ascensión del profeta Elías, narrado concretamente en 2 Reyes: 2-11:

Mientras ellos iban conversando por el camino, de pronto, un carro de fuego con caballos de fuego los separó a uno del otro. Subió Elías al cielo en la tempestad.

2.1.8 El Espinario



Fig. 39. *El niño de la Espina*. Siglo I a.C. Museo del Prado, Madrid.

La figura del *Niño Espinario* representa a un joven en el momento de sacarse una espina que se ha clavado en el pie. La pose parece sorprender al joven en el momento en el que se encuentra extrayéndose la espina de la planta del pie. Lo singular de la pose lo convirtió en una de las obras más copiadas durante la Edad Media y el Renacimiento. Se trata de una obra ecléctica, concebida probablemente durante el siglo I a.C. combinando modelos helenísticos de los siglos III-II a.C. para el cuerpo con una cabeza inspirada en obras griegas del V a.C.¹⁰

Aunque es complicado afirmarlo con seguridad, cabe dentro de lo posible que Zurbarán llegase a ver esta escultura, no el original sino la copia que actualmente se expone en el Museo del Prado. El ejemplar madrileño posee unas características formales que lo diferencian del resto de vaciados que formaron parte de la misma serie en la primera mitad del siglo XVII y que posteriormente fue adquirida por Velázquez. El autor de esta copia es desconocido.¹¹

¹⁰ «Espinario», Musei Capitolini, acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: https://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario

¹¹ «El niño de la espina (El espinario)», Museo del Prado, acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-la-espina-el-espinario/39e1e8ef-ba5b-4891-9f10-9c6267097eb3>



Fig. 40. *La casa de Nazaret*, Francisco de Zurbarán. 1640 d.C. The Cleveland Museum of Art (USA).

El lienzo del extremeño, titulado *La casa de Nazaret*, sitúa a un Jesús adolescente en un primer plano, sentado en un banco, con la cabeza ligeramente inclinada, mirando pensativo su dedo índice en el que se ha clavado una espina de la corona que teje, prediciendo el tormento de su pasión y muerte. Es remarcable también la mirada absorta de la Madre, cuya postura se inspira en los dolientes de la Antigüedad, que se dirige a su hijo con los ojos con lágrimas, conocedora del tormento que le espera.¹²

¹² «Christ and the Virgin in the House of Nazareth», The Cleveland Museum of Art, acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://www.clevelandart.org/art/1960.117>



Fig. 41. *El niño de la espina*, Francisco de Zurbarán. 1630-1650 d.C. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Semejante es el lienzo propiedad del Museo de BB. AA de Sevilla. En este caso la escena nos muestra un interior de una vivienda de aspecto clasicista, diferente al visto en *La Casa de Nazaret* [Fig. 40]. El niño Jesús aparece mirando pensativo su dedo índice en el que se puede ver la gota de sangre de la espina de la corona. De cabellos de oro rizados y expresión dulce y abstraída viste una amplia túnica de color gris violáceo, color de la penitencia, con abundantes pliegues quebrados al modo de los primitivos flamencos.¹³

¹³ «El niño de la espina», Google Arts & Culture, acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://artsandculture.google.com/asset/the-child-of-the-thorn/AQFcL9ItO7Xyfw?hl=es>



Fig. 42. *El Niño de la espina*. Finales del siglo XVII d.C. Museo del Prado, Madrid. (Depósito en otra institución).

Nuevamente un tema premonitorio, que parece estar basado más bien en la obra Zurbarán. En efecto, la gota de sangre que brota de su dedo por haberse pinchado con una espina de la corona ante la que se encontraba meditando, es testimonio de la futura Pasión y Muerte del Redentor. Desde un punto de vista formal, se advierte claramente la influencia murillesca (Texto extractado de Valdivieso, Enrique: Laboratorio de Arte, 2002).¹⁴

En los tres casos que hemos mencionado está clara la referencia a la obra antigua, con la salvedad de que ya no es una espina clavada en el pie lo que se extraen, sino la que se ha clavado en un dedo. Unas pinturas muy en consonancia con el momento contrarreformista que se está viviendo, y con fuerte trasfondo pasionista.

¹⁴ «El Niño de la Espina», Museo del Prado, acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-la-espina/29a85fa1-017d-4eda-ab2c-beeb658ed32d>



Fig. 43. *Agnus Dei*, Francisco de Zurbarán. 1635 – 1640 d.C. Museo del Prado, Madrid.

Lo mismo podríamos decir del óleo titulado *Agnus Dei* pintado también por Zurbarán a mediados del siglo XVII. Aunque esta obra difiera de la iconografía del espinario, semánticamente poseen el mismo significado. El cuadro representa un cordero vivo, tumbado y con las patas ligadas con un cordel, en una actitud inequívocamente sacrificial, que curiosamente recuerda famosas imágenes de santos martirizados. Zurbarán consigue concentrar la atención en el animal para que este parezca asumir con mansedumbre su destino fatal.

Es una de las cinco versiones que se conocen de este tema. Algunas versiones incluso introducen elementos iconográficos que obligan a una interpretación en clave religiosa, como un nimbo alrededor de la cabeza o inscripciones alusivas al carácter sagrado del cordero. Otras, como ésta, carecen de semejantes atributos, lo que ha llevado a considerar esta pintura una naturaleza muerta, aunque la mayoría de los estudiosos la han interpretado, certeramente, como un *Agnus Dei*, el Cordero de Dios.

Es verdad que en este caso no existen otros elementos aparte de la simple presencia de un cordero, que justifique la asociación entre este animal y el Hijo de Dios sacrificado. El Cordero de Dios que es como se le denomina a Cristo en el lenguaje litúrgico estaba tan extendida, que resulta improbable que un español del siglo XVII fuera capaz de abstraerse de las connotaciones religiosas y contemplar esta imagen

exclusivamente como un maravilloso alarde técnico o como una succulenta promesa culinaria.¹⁵

Por otro lado, la imagen zurbaranesca nos hace, una vez más, acercarnos a una de las iconografías con las que empezamos nuestro trabajo, la del Buen Pastor, el *crióforo* o el *moscóforo*, donde el joven a hombros o en brazos lleva al manso cordero al sacrificio, estudiada en el capítulo 2.1.4.

3.- CONCLUSIONES

“La aceptación de la difusión no excluye la posibilidad de convergencias y paralelismos de los fenómenos culturales. Algunas formas artísticas se repiten en civilizaciones muy separadas en períodos no relacionados, signo tal vez de la escasez comparativa de expresiones artísticas básicas, a lo largo y ancho del mundo, a disposición de nuestra especie.” - Rudolf Wittkower.

Como hemos podido ir viendo durante la redacción de este trabajo las imágenes paganas y cristianas han utilizado desde sus comienzos los mismos esquemas para representar la figura humana, lo que podría testimoniar el uso de un lenguaje único de las formas visuales que era compartido por todos los artistas contemporáneos. Sin embargo, es muy probable que estos artistas, paganos en su origen y formación, fuesen al mismo tiempo nuevos conversos, lo que podría significar que la inspiración no era tal sino una adaptación de los modelos que ellos ya conocían.

Si como hemos comprobado, el cristianismo se pudo basar en sistemas de creencias, de pensamiento filosóficos y en rasgos culturales precedentes, debemos señalar que el arte es una excepción a los paralelismos que el cristiano presenta, y eso resulta contradictorio. Las creaciones artísticas son inseparables de conceptos filosóficos y religiosos. Y del proceso de traslación de una cultura a otra perviven esquemas estilísticos y modelos de representación, aunque el significado puede haber cambiado y hacerlo irreconocible.

¹⁵ «Agnus Dei», Museo del Prado, acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>

Durante la redacción de este trabajo nos hemos encontrado con ambas posturas. En palabras de André Grabar: “la cuestión de si el arte cristiano ha imitado directamente un arte idólatra es algo que no puede plantearse nunca”. Esto plantea el problema de base que es, que el cristianismo como su homólogo judío es una cultura anicónica, lo que impediría que se pudieran realizar cualquier tipo de representación de un ser existente tanto en el plano terrenal como en el espiritual. Por lo tanto, Grabar defiende la idea de que los esquemas habitualmente empleados por los paganos pertenecen a un extenso repertorio de formas que los cristianos utilizaban de manera habitual sin concederles ninguna intención especial, pero sin indicar que el lenguaje iconográfico cristiano naciera del arte pagano.

Desde nuestro punto de vista nos posicionamos en lo que otros autores defienden, en como el tema elegido conducía al empleo de un esquema particular, derivado de una representación pagana análoga.

El empleo generalizado de términos o esquemas pertenecientes a un vocabulario visual muy extendido por el arte romano oficial y utilizado por todos los artistas se le atribuía un nuevo significado que encajase en las ideas que los cristianos querían promover.

4.- BIBLIOGRAFÍA

Grabar, André. 1985. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza Editorial.

González Serrano, Pilar. 2016 «Génesis y evolución de la iconografía cristiana». En *Los orígenes del cristianismo en la filosofía, la literatura y el arte I*, editado por Mercedes López Salvá, Ignacio Sanz Extremeño, Pablo de Paz Amérigo, 307 – 323. Madrid: Dykinson

Cóndor, María. 2021. «Orfeo, del arte a la ópera». *Descubrir el Arte*, n. °273: 50 – 56.

Manzi, Ofelia. 2002. «La Cotidianidad de una imagen: el rostro de Cristo». *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages 2*: 73-85. Acceso el 14 de abril de 2022. Pdf en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2226901>

Aletia. (2016) «Las ruinas de la iglesia más antigua del mundo tienen 1800 años». Acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://es.aleteia.org/2016/05/10/las-ruinas-de-la-iglesia-mas-antigua-del-mundo-tienen-1800-anos/>

Masdearte.com. «Dura Europos y la primera iconografía cristiana: todo lo que cuenta su sala bautismal» Acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://masdearte.com/especiales/dura-europos-y-la-primera-iconografia-cristiana-todo-lo-que-cuenta-su-sala-bautismal/>

Figueras, Pau. 2004. «Motivos paganos en mosaicos cristianos y judíos de Oriente: problemática e interpretación (IV)». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, H. Antigua* 15: 44-47. Acceso el 16 de junio de 2022. Pdf en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1302081>

Corzo Sánchez, Ramón y García García, Miguel Ángel. 2014. «Una gema con motivos cristianos en el Museo de Bellas Artes de Bilbao» *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 8: 17-45. Acceso el 17 de junio de 2022. Pdf en: https://bilbaomuseoa.eus/uploads/salas_lecturas/archivo_es-54.pdf

Weitzmann, Kurt. 1979. *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís. 2011, «La Anástasis, descenso a los Infiernos». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6: 1 – 17. Acceso el 26 de junio de 2022. Pdf en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/anastasis>

Musei Vaticani. «Estatuilla del Buen Pastor». Acceso del 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>

Fundación casa Ducal de Medinaceli. «Buen pastor o Hermes Crióforo». Acceso el 19 de julio 2022 Pdf en: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/fichaobra.aspx?id=578>

Musei Vaticani. «Estatuilla de pastor crióforo». Acceso del 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-di-pastore-crioforo.html>

Nava Contreras, Mariano. 2018 «Sol Invictus», *Prodavinci*. Acceso el 19 de julio de 2022. Pdf en: <https://prodavinci.com/sol-invictus/>

Musei Capitolini. «Espinario». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: https://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_dei_trionfi/spinario

Museo del Prado. «El niño de la espina (El espinario)». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-la-espina-el-espinario/39e1e8ef-ba5b-4891-9f10-9c6267097eb3>

The Cleveland Museum of Art. «Christ and the Virgin in the House of Nazareth». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.clevelandart.org/art/1960.117>

Google Arts & Culture. «El niño de la espina». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://artsandculture.google.com/asset/the-child-of-the-thorn/AQFcL9ItO7Xyfw?hl=es>

Museo del Prado. «El Niño de la Espina». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nio-de-la-espina/29a85fa1-017d-4eda-ab2c-beeb658ed32d>

Museo del Prado. «Agnus Dei». Acceso el 19 de julio de 2022, Pdf en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>