



PANORÁMICA ICONOGRÁFICA  
EN TORNO A LA VIDA  
DE SAN ANTONIO ABAD  
UN ACERCAMIENTO DESDE  
LAS FUENTES A LA PRODUCCIÓN  
DEL ARTE CRISTIANO  
ISAÍ IVANHOE ARGOTT FLORES



LETRAS CLÁSICAS

ñillo  
FFL  
UNAM

SERIE IN ILLO

PANORÁMICA ICONOGRÁFICA  
EN TORNO A LA VIDA  
DE SAN ANTONIO ABAD  
UN ACERCAMIENTO DESDE  
LAS FUENTES A LA PRODUCCIÓN  
DEL ARTE CRISTIANO

illo



COLECCIÓN APROXIMACIÓN A LA PATRÍSTICA



ISAÍ IVANHOE ARGOTT FLORES

PANORÁMICA ICONOGRÁFICA  
EN TORNO A LA VIDA  
DE SAN ANTONIO ABAD  
UN ACERCAMIENTO DESDE  
LAS FUENTES A LA PRODUCCIÓN  
DEL ARTE CRISTIANO

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO





La presente edición:  
*Panorámica iconográfica en torno a la vida de san Antonio abad:  
un acercamiento desde las fuentes a la producción del arte cristiano,*  
fue realizada en el marco del proyecto  
UNAM-DGAPA-PAPIIT IN 403618:  
«Aproximación a la patrística: colección de textos»

Primera edición: octubre de 2021

D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,  
c.p. 04510, Ciudad de México

ISBN 978-607-30-5142-2 (volumen: *Panorámica iconográfica en  
torno a la vida de san Antonio abad: un acercamiento desde las fuentes  
a la producción del arte cristiano*)

ISBN 978-607-30-3593-4 (colección: Aproximación a la Patrística)

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de «doble ciego» conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

# Índice

Abreviaturas	9
Introducción	13
Iconografía e Iconología	21
Arte e iconografía cristiana	43
Fuentes de la iconografía cristiana	97
La tentación de san Antonio abad	113
La tentación de san Antonio, análisis iconográfico	139
Conclusiones	251
Bibliografía	257
Cronología de la vida de san Antonio	265



presentación audiovisual  
haz *click* en el enlace  
[https://youtu.be/7wCl8Is\\_eOg](https://youtu.be/7wCl8Is_eOg)

o puedes acceder vía QR



## Abreviaturas

Ant. Ab., <i>Ep.</i>	<i>Antonii Abbatis Epistula</i>
<i>Apol.</i>	<i>Apologia</i>
Ath., <i>Apol. c. aria.</i>	<i>Athanasii Apologia contra Arianos</i>
Ath., <i>Apol. Const.</i>	<i>Athanasii Apologia ad Constantium imperatorem</i>
Ath., <i>Fug.</i>	<i>Athanasii Apologia de fuga</i>
Ath., <i>Hist. aceph.</i>	<i>Athanasii Historia acephala</i>
Ath., <i>v. Anton.</i>	<i>Athanasii Vita Antonii</i>
BAC	Biblioteca de Autores Cristianos
BCG	Biblioteca Clásica Gredos
BPa	Biblioteca de Patrística
<i>Cels.</i>	<i>Contra Celsum</i>
Clem. Al., <i>Paed.</i>	<i>Clementis Alexandrini Paedagogus</i>
Clem. Al., <i>Prot.</i>	<i>Clementis Alexandrini Protrepticus</i>
Const., <i>Ep.</i>	<i>Constantini Epistula</i>
Cypr., <i>Ep.</i>	<i>Cypriani Epistula</i>
Dion. Alex., <i>Ep. Can.</i>	<i>Dionysii Alexandrini Epistula canonica</i>
<i>Ep.</i>	<i>Epistula</i>
Euagr. Pont.	<i>Euagrius Ponticus</i>
Eus., <i>HE</i>	<i>Eusebii Historia ecclesiastica</i>
Eus., <i>VC</i>	<i>Eusebii Vita Constantini</i>
Greg., <i>Mor.</i>	<i>Gregorii Magni Moralia in Iob</i>
Hes., <i>Th.</i>	<i>Hesiodi Theogonia</i>
Hier., <i>De vir. illustr.</i>	<i>Hieronymi De viris illustribus</i>



Hier., <i>Ep.</i>	<i>Hieronymi Epistula</i>
<i>Hom.</i>	<i>Homiliae Clementinae</i>
I., <i>AI</i>	<i>Iosephi Antiquitates Iudaicae</i>
Io. D., <i>Imag.</i>	<i>Iohannis Damasceni Orationes de imaginibus tres</i>
Iren., <i>Haer.</i>	<i>Irenaei Aduersus haereses</i>
Iul., <i>Ep.</i>	<i>Iuliani imperatoris Epistula</i>
Lact., <i>Mort. Pers.</i>	<i>Lactantii De mortibus persecutorum</i>
Ov., <i>Met.</i>	<i>Ovidii Metamorphoses</i>
Pall., <i>H. Laus.</i>	<i>Palladii Historia Lausiaca</i>
PG	<i>Patrologiae cursus completus series Graeca</i>
PL	<i>Patrologiae cursus completus series Latina</i>
Pl., <i>Phdr.</i>	<i>Platonis Phaedrus</i>
Procop., <i>Aed.</i>	<i>Procopii Caesariensis De aedificiis</i>
S. Bonav., <i>Ser.</i>	<i>Sancti Bonaventurae Sermones</i>
Soc., <i>HE</i>	<i>Socratis Scholastici Historia ecclesiastica</i>
Soz., <i>HE</i>	<i>Sozomeni Historia ecclesiastica</i>
Synes., <i>Ep.</i>	<i>Synesii Cyrenensis Epistula</i>
Tac., <i>Ann.</i>	<i>Taciti Annales</i>
Tert.	<i>Tertullianus</i>
Vitr.	<i>Vitruvius</i>

## Abreviaturas bíblicas

<i>Am</i>	<i>Amós</i>
<i>Ap</i>	<i>Apocalipsis</i>
<i>1 Co</i>	<i>Primera epístola a los corintios</i>
<i>2 Co</i>	<i>Segunda epístola a los corintios</i>
<i>Col</i>	<i>Epístola a los colosenses</i>
<i>1 Cro</i>	<i>Primer libro de las crónicas</i>
<i>Dn</i>	<i>Daniel</i>
<i>Dt</i>	<i>Deuteronomio</i>
<i>Ef</i>	<i>Epístola a los efesios</i>

<i>Est</i>	<i>Ester</i>
<i>Ex</i>	<i>Éxodo</i>
<i>Ez</i>	<i>Ezequiel</i>
<i>Gn</i>	<i>Génesis</i>
<i>Ha</i>	<i>Habacuc</i>
<i>Hb</i>	<i>Epístola a los hebreos</i>
<i>Hch</i>	<i>Hechos de los apóstoles</i>
<i>Is</i>	<i>Isaías</i>
<i>Jb</i>	<i>Job</i>
<i>Jc</i>	<i>Jueces</i>
<i>Jl</i>	<i>Joel</i>
<i>Jn</i>	<i>Evangelio según san Juan</i>
<i>Jon</i>	<i>Jonás</i>
<i>Jos</i>	<i>Josué</i>
<i>Jr</i>	<i>Jeremías</i>
<i>Lc</i>	<i>Evangelio según san Lucas</i>
<i>Mc</i>	<i>Evangelio según san Marcos</i>
<i>Mi</i>	<i>Miqueas</i>
<i>Mt</i>	<i>Evangelio según san Mateo</i>
<i>Nm</i>	<i>Números</i>
<i>Os</i>	<i>Oseas</i>
<i>1 P</i>	<i>Primera epístola de san Pedro</i>
<i>2 P</i>	<i>Segunda epístola de san Pedro</i>
<i>Pr</i>	<i>Proverbios</i>
<i>1 R</i>	<i>Primer libro de los reyes</i>
<i>2 R</i>	<i>Segundo libro de los reyes</i>
<i>Rm</i>	<i>Epístola a los romanos</i>
<i>1 S</i>	<i>Primer libro de Samuel</i>
<i>2 S</i>	<i>Segundo libro de Samuel</i>
<i>Sal</i>	<i>Salmos</i>
<i>Si</i>	<i>Eclesiastés</i>
<i>St</i>	<i>Epístola de Santiago</i>
<i>Tb</i>	<i>Tobías</i>
<i>1 Tm</i>	<i>Primera epístola a Timoteo</i>
<i>Tt</i>	<i>Epístola a Tito</i>
<i>Za</i>	<i>Zacarías</i>





# Introducción

A lo largo de la historia de la humanidad, la imagen visual ha supuesto un medio más que idóneo para la expresión, comunicación e identificación entre los miembros de una comunidad humana, incluso antes de la invención de la escritura, y junto con ésta, como se constata en la escritura ideográfica; y es justamente este aspecto de la naturaleza de la imagen lo que la constituye un lenguaje autónomo que ha desarrollado reglas y códigos de interpretación que se encuentran más allá de la técnica, soporte o estilo en que esté realizada, ajustándose a la sociedad que la genera, su sistema de valores, ideología, creencias, es decir, al contexto del autor de dicha obra, de tal suerte que toda imagen es susceptible de ser estudiada y analizada en tanto que se trata de una representación de todo lo anterior.

Para el estudio de las imágenes se han desarrollado diversos métodos, prácticamente nacidos junto con la creación de las mismas y, sobre todo, tratándose de las que han sido hechas para su veneración o culto en cualquier contexto. En este estudio se abordan imágenes creadas en el seno de un contexto cuyos símbolos y representaciones han nacido del culto cristiano, por ello, el método debe ser más preciso, pues se trata de representaciones que no han sido hechas al azar o por capricho del artista, sino que, al tener en sí mismas el fin de comunicar un mensaje universal a todo iniciado o no en el culto, deben ser claras, por eso, en el presente trabajo se parte de la pregunta de si es posible establecer

una línea directriz para el análisis e interpretación de la producción pictórica de raigambre cristiana —de manera general incluyendo a la tradición de Oriente y Occidente— y hasta qué punto esta misma clave puede aplicarse a la producción secular que ha retomado los temas sagrados.

Para ello nos basaremos en el método de análisis iconográfico, pues éste, ya desde su propia etimología a partir de los vocablos griegos εἰκών (*eikón*, imagen) y γράφειν (*graphein*, describir), implica un método que permite acercarnos a la «descripción de las imágenes» y que podemos relacionar con su significado a partir del Renacimiento, momento en el que surge con la representación y catalogación de personajes ilustres, para después, hacia el siglo XVIII, sin perder su sentido inicial, adquirir la característica, no sólo clasificar, sino también de analizar y descifrar.<sup>1</sup>

Así, a pesar de que el nombre del método mismo puede prestarse a diversas interpretaciones, en este caso habremos de entenderlo y definirlo como la disciplina propia de las artes que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que se desean representar, identificándolas en el espacio y tiempo con miras a precisar su origen y evolución. Por ello, habrá que conocer en primer lugar el método, mismo que requiere, una vez que se ha logrado la descripción, indagar su origen y evolución, razón que nos llevará en este estudio a relacionarlo, tratándose de imágenes sagradas, con la indagación de sus fuentes, el estudio y la exégesis.<sup>2</sup> En el caso de las imágenes de culto suele ser la misma que el tema de la obra, y en otras ocasiones los lineamientos impuestos por la institución o persona que la encarga, por ello, en el presente estudio se abordará desde la perspectiva del estudio de la tradición bíblica, los textos apócrifos, las *vitae*, la literatura

<sup>1</sup> Este mismo tema se tratará con mayor profundidad en el apartado 1.2 La ciencia iconográfica.

<sup>2</sup> Se prefiere el término «exégesis» sobre «análisis» o «hermenéutica» debido a que las fuentes para nuestra investigación son principalmente textos sagrados en la tradición cristiana y éste es aplicable a la *Biblia*, en que se abarca la comprensión, interpretación y actualización de los textos bíblicos en su recorrido por los diversos periodos históricos, escuelas e intereses en el momento en que se practica (cf. Parra Sánchez, *Diccionario de cultura bíblica*).

ascética y los textos y leyendas derivadas de la vida del propio san Antonio abad.

Así mismo, y partiendo de la investigación de fuentes, en el estudio iconográfico se hace indispensable indagar el repertorio visual del cual los artistas beben para dar forma a sus ideas y que, como se ha dicho antes, en el caso que nos atañe, está limitado por el propio tema y lo que se busca comunicar; así, por ejemplo, cuando se habla de las tentaciones, el repertorio crece en razón de que cada pecado tiene un rostro determinado por la tradición textual y visual de la cultura helenística en que surgen las ideas de raigambre teológica y que sirvieron de modelo a los artistas sin limitación espacio-temporal.

Una vez establecidos los dos puntos anteriores, el método iconográfico habrá de permitirnos llegar a un punto más preciso, el «iconológico», es decir, la profundización y búsqueda del significado último de los elementos descritos iconográficamente permitiéndonos un sentido de carácter filosófico, histórico y social, en que podemos enmarcar la importancia del tema y la imagen para usos diversos.

Con lo anterior y tomando en cuenta la naturaleza de las obras que han de estudiarse en este tratado, debemos considerar que la Iglesia cristiana, como principal mecenas en la producción de toda clase de arte sacro, marca lineamientos que nos permiten acercarnos de manera multidisciplinaria a las imágenes sagradas, pues las ha considerado, desde el VII Concilio Ecuménico (Nicea, 787), como una forma de educar al cristiano, ya que, como es bien sabido, en los orígenes de las comunidades creyentes, no todo cristiano tenía acceso a las Escrituras y una gran mayoría no podía siquiera acercarse a su lectura.

En un principio sólo estaba permitida la representación de la imagen de Cristo y de María, la madre de Dios; posteriormente, la Iglesia, al ver que la imagen era un medio de enseñanza eficaz, ya que la difusión y acceso a las Sagradas Escrituras y textos hagiográficos era escaso, comenzó a representar a los santos y mártires hasta entonces conocidos, pues se consideraba que cuanto más se contemplaran las imágenes, más sería impulsado el obser-



vador al deseo de seguir el ejemplo de los modelos originales y le sería mucho más sencillo recordar sus vidas.

En el siglo IV,<sup>3</sup> en el desierto del Mar Rojo, se establecieron dos monasterios coptos, uno dedicado a san Antonio abad y el otro, a Pablo el ermitaño, los monasterios más antiguos del mundo cristiano. De aquí que ambos personajes resulten de gran relevancia para la Iglesia cristiana, pues fueron los primeros santos a los que se rindió culto en un monasterio y, por lo tanto, los primeros en tener una representación pictórica dentro de la tradición monástica y eclesiástica.

Por ello, siguiendo con el método antes descrito, consideramos que debe puntualizarse, de acuerdo con el II Concilio de Nicea (787), que la tradición iconográfica, para ser aceptada, debía tener su base en la tradición oral y escrita, hecho que permitió la existencia de un número limitado de escenas representadas en el arte sagrado. Hablando, específicamente, de san Antonio abad, el arte tiene su base en los diferentes episodios y versiones de sus *Vitae*. Existen varios sucesos de la vida de Antonio a los que se ha dado mayor relevancia en la cuestión iconográfica, de acuerdo con su carácter «edificante» para la vida de sus discípulos y para la Iglesia en general. Los más sobresalientes son cuatro: (1) *La tentación de san Antonio abad*, (2) *San Antonio atormentado por los demonios*, episodio que presenta dos versiones diferentes: (3) *San Antonio tentado por un demonio con figura de mujer*<sup>4</sup> y (4) *San Antonio abad visitando a san Pablo el ermitaño*.<sup>5</sup>

Para las diversas representaciones de éstas existe un buen número de fuentes que sirvieron como inspiración a los artistas al momento de llevar a cabo sus obras. La principal es la *Vida y obras de nuestro santo padre Antonio*,<sup>6</sup> escrita por Atanasio de Alejandría en el siglo IV, que también puede ser considerada la primera gran obra hagiográfica cristiana; posteriormente, la tra-

<sup>3</sup> Todas las fechas son después de Cristo, salvo que se especifique lo contrario.

<sup>4</sup> *Vid.* 5.3.2.8.

<sup>5</sup> *Vid.* 5.3.4.

<sup>6</sup> *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἀντωνίου.*

dición es recogida por el obispo Santiago de Vorágine,<sup>7</sup> quien, a modo de síntesis, incluye la vida del santo con varios añadidos importantes, dentro de la *Legenda aurea*, alrededor del siglo XIII, cuya influencia para el arte sacro es fundamental; finalmente, luego de varios siglos de transmisión de la vida del santo, el novelista francés Gustave Flaubert (1821-1880), el receptor más contemporáneo de dicha tradición, escribió su gran obra, *Las tentaciones de san Antonio*, en la que, con su fuerte influencia humanista e intelectual, introdujo coloridas y detalladas descripciones de personajes de toda índole, en ella recoge elementos básicos de la iconografía, que influyeron en el arte en su época y en el mundo actual.

Al respecto de este tipo de estudios, reconocemos la existencia de varios estudios sobre iconografía de los santos o del cristianismo en general, en los que se ha pretendido reunir un repertorio de personajes y símbolos, y catalogarlos a modo de diccionario. Así, por ejemplo, puede mencionarse, del padre Cahier, el tratado titulado *Sobre las características de los santos* (1959); o los numerosos trabajos de la Orden Bolandista en que se compilan y describen miles de imágenes de todo origen; o la célebre *Iconografía del arte cristiano* de Louis Réau (1955-1959), que incluye breves resúmenes de las leyendas de algunos de ellos, ordenadas alfabéticamente, además de catalogar sus representaciones en varias iglesias, según su relevancia; o los trabajos de Émile Mâle, Gabriel Millet, Jean Paul Perdizet, Martial Leroquais, sólo por mencionar algunos. Sin embargo, además de no haber sido traducidos todos estos a nuestra lengua, han dejado de lado la tradición que existe detrás de estas representaciones y símbolos, o la explican de forma muy escueta; olvidan la relevancia que tuvieron —y tienen—, las imágenes dentro del culto cristiano en Oriente y Occidente, así como su relación con la Filosofía y la Teología, por lo que no exploran sus raíces hasta la antigüedad clásica en Grecia y Roma, o los préstamos de otras culturas como la musulmana, hinduista o judía, entre otras. Estos autores también han pasado por alto la estrecha relación que guardan estas representaciones con los textos sagrados o seculares, puesto

<sup>7</sup> Es el nombre castellanizado del beato Jacopo da Varazze.

que, habiendo nacido el cristianismo de la «cultura del libro», allí encuentra su origen toda la imaginería, desde la doctrina de Cristo que para dar sus enseñanzas se valía de numerosos símbolos. También muchas veces se ha dejado de lado cómo es que ha repercutido la historia del arte cristiano en el desarrollo de la Iglesia misma desde su fundación.

Por lo anterior, consideramos que en el marco de los estudios patrísticos, no podemos dejar de lado la marca que dejaron los Padres de la Iglesia en la producción iconográfica que forma parte del gran acervo cultural de la Iglesia universal,<sup>8</sup> así, este trabajo tiene el objetivo de explorar esa vasta tradición iconográfica del cristianismo desde sus orígenes más remotos, tomando en cuenta sus fundamentos históricos, eclesiológicos, teológicos y, sobre todo, las fuentes escritas que dieron forma al imaginario y, por lo tanto, al arte sagrado cristiano dotándolo de símbolos universales que han traspasado las fronteras geográficas y temporales aún en la modernidad.

Por esta razón, se ha elegido la figura de san Antonio abad, pues, además de ser el fundador del monacato, junto con Pablo el ermitaño, es el primer santo al que se rindió culto en un monasterio y, por lo tanto, fue de los primeros en ser representados. Asimismo, la vida y leyenda del eremita dieron rostro a la mayor parte de los símbolos e ideas del cristianismo: Dios, el diablo, los ángeles, los demonios, los pecados, el exorcismo, la imagen ideal del monje, el modelo de la vida cristiana, etcétera; que a su vez tiene origen, como se dijo antes, en una muy antigua tradición oral y textual resultado del sincretismo e inculturación a lo largo de la historia.

Siguiendo la tesis propuesta en que pretendemos establecer una línea de análisis iconográfica e iconológica que, partiendo de las fuentes, nos permita comprender el origen y evolución del tema de la vida de san Antonio, será necesario, primero, explicar y definir los conceptos de iconología e iconografía, y sus diferencias semánticas de acuerdo al contexto en que se usan, pues de

<sup>8</sup> En adelante utilizamos la denominación de Iglesia universal para referir a las Iglesias romana y ortodoxa.

ello depende la mejor comprensión del análisis iconográfico. Luego, para obtener el contexto de producción, se plantea un breve recorrido por los momentos clave de la historia del arte cristiano, que va de lo funcional a lo contemplativo y, así, entender de qué forma fue evolucionando hasta llegar a lo que ahora conocemos y entendemos por arte sacro. Pero no se puede comprender el arte cristiano y su función dentro del culto, si no se estudian los puntos de vista y divergencias tanto de la Teología ortodoxa como de la heterodoxa que fueron definiéndolo, causando movimientos cismáticos que derivaron en concilios que buscaron la reglamentación y unificación de las comunidades cristianas dándoles una identidad, como lo habían hecho ya las Escrituras.

Finalmente, habiendo hecho una selección ecléctica de producción artística atemporal en las diversas representaciones de san Antonio abad, ubicadas en diferentes contextos, se tratará de probar la tesis planteada al comparar la iconografía con lo descrito por las fuentes, así como en lo aceptado y reglamentado por los grandes concilios ecuménicos, para, finalmente, hacer la descripción iconográfica de las imágenes, paralelamente al estudio de las fuentes textuales sobre la vida del eremita en las que se recogió dicha tradición y que definieron la representación de sus elementos, éstas son, a saber, la *Vida de san Antonio abad* escrita en griego por Atanasio de Alejandría; lo recogido sobre la vida del santo en la *Legenda aurea*, escrita en latín por Santiago de Vorágine, y *Las tentaciones de san Antonio* de la pluma de Gustave Flaubert, acercándonos a tres momentos diversos que van de la antigüedad tardía a la Edad Media y la modernidad, además de otros escritos que retratan las tentaciones sufridas por el santo y que ven su reflejo en el arte plástico.

Se cumplirá así el objetivo propuesto de mostrar la tradición iconográfica y dar luz sobre el origen de un gran número de símbolos identitarios y de culto que se comenzaron a formar desde el siglo I a lo largo del vasto Imperio Romano, tomando mayor forma a partir del siglo IV, y que siguen en uso dentro del culto cristiano en todas sus ramificaciones, dándole identidad y fuerza para sobrevivir hasta el día de hoy.

## Advertencia

Por un lado, cabe mencionar que la tradición hagiográfica es la continuación de lo que comenzó con los evangelios, que, a su vez, es el resultado de cientos de años de tradición judía, por lo que, para poder llevar a cabo este estudio, será fundamental remitir a las Sagradas Escrituras. Sin embargo, las traducciones disponibles no bastan, pues presentan el problema de la poca riqueza de términos que, por razones de culto, políticas, etcétera, se perdieron, y que resultan fundamentales para entender la tradición, por ello, las citas bíblicas aquí presentadas están tomadas de la versión de los LXX y de la *Vulgata* de san Jerónimo, con traducciones propias, en las que se busca conservar aquellos términos y nombres clave para la realización del estudio. No obstante, es necesario aclarar que las citas en latín o griego han sido seleccionadas de acuerdo al vocabulario, ya que existen algunas diferencias significativas entre ambas fuentes, así, por ejemplo, habrá veces que se prefiera el latín sobre el griego o viceversa, por utilizar el nombre de algún demonio o término filosófico, cuya semántica se ve reflejada en la plástica.

Por otro, es necesario advertir que la selección de las imágenes no se limitó a un periodo histórico en específico ni se propuso un estricto orden cronológico, ya que el objetivo es estudiar la relación texto-tradición-imagen, desde el origen en el escrito, su transmisión y cambios a través del tiempo y el reflejo e interpretación de acuerdo con las corrientes de pensamiento que se han gestado a lo largo de la historia, para entonces poder ofrecer un panorama general de cómo es que, a pesar de la geografía y la historia, la tradición pervive, con ligeros cambios, a través del tiempo.

Así también, considero pertinente indicar que, para distinguir las tres principales fuentes sobre la vida del santo antes mencionadas, se utilizarán los siguientes nombres: *Vita Antonii*, para el escrito de Atanasio; *Historia de sancto Antonio*, para la leyenda de Santiago de Vorágine; y *Las tentaciones de san Antonio*, para la novela de Flaubert.



*Hay que reconocer que existe el peligro de que la Iconología no sea a la Iconografía lo que la Etnología frente a la Etnografía, sino lo que la Astrología frente a la astrografía.<sup>1</sup>*

## 1.1 Conceptos

El estudio iconológico es merecedor del análisis de una cuestión previa, pues debe hacerse la distinción de estos dos términos: Iconografía e Iconología, que, aunque han pasado a la lengua común, no siempre sugieren ideas muy claras, usándose incluso de forma arbitraria, y que, de omitirse, pueden causar grandes conflictos al momento de proponer un método de análisis iconológico.

Estos términos, de común utilización en el mundo griego, provienen de dos raíces distintas: ἵχνος (*ichnos*, huella de la planta del pie), εἰκόν (*eikon*, imagen o retrato) y εἰκονολογία (*eikonologia*), usado por Platón con el significado de ‘lenguaje figurado’,<sup>2</sup> es decir, iconografía como pintura o dibujo de retratos. No parece que fueran muy usados en su versión latina, pues *ichnographia* sólo aparece registrado en Vitruvio e,<sup>3</sup> igualmente, *iconographia* aparece en las *Notas Tironianas* (484),<sup>4</sup> significando aquí ‘arte

<sup>1</sup> Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 32.

<sup>2</sup> Pl., *Phdr.* 266 d-267 d. Derivado de su etimología εἰκόν (*eikon*) y λόγος (*logos*), es decir, hablar con imágenes.

<sup>3</sup> Vitr. 1, 2.

<sup>4</sup> Sistema de escritura inventado por Marco Tulio Tirón (80 a.- 4) que constaba de unos quinientos signos distintos que le permitían resumir y copiar rápidamente toda clase de textos, y que era ideal para escribir las cartas y discursos de su amo, por lo que es considerado el antecedente de la taquígrafía actual.

del dibujo?. Los léxicos no registran el uso de iconología.

El término *iconografía* es utilizado por Vitruvio, junto con otras palabras de origen griego, como palabra técnica para referirse al *diseño de la planta de un edificio*.<sup>5</sup> Al parecer, estos términos no fueron usados durante la Edad Media, prefiriéndose su equivalente latino *planta*; así, Villard de Honnecourt usó *droit montée* en lugar del vitruviano *orthographia*.

A partir del Renacimiento vuelven a utilizarse los cultismos griegos para uso técnico, incluso vertiéndose directamente a las lenguas romance. En castellano se usó excepcionalmente *ignographia* por Juan de Herrera en el *Undécimo diseño*, una de las doce estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial, que grabó P. Perret en 1583.<sup>6</sup> Esta voz, vertida al italiano por Cesare Ripa (1555-1622) como *ichonografia*, pudo provocar algún equívoco. A partir del siglo XVI, y hasta nuestros días, seguirá apareciendo el término *iconografía* (*ichnographia*, *ichnographie*, *ichnografia*) como tecnicismo en la Geometría y la Arquitectura con el significado de ‘dibujo de la planta de un edificio’, recogiendo el sentido heredado por Vitruvio, quien además especificó que era la primera de las *inventiones* (creaciones) de la Arquitectura, siendo las traducciones y comentarios de su tratado las principales fuentes en las que se nos transmite este término escasamente utilizado en otras ocasiones.

*Iconología* aparece por vez primera en 1593, como cultismo griego italianizado, en el libro de Cesare Ripa titulado *Iconologia*, un tratado y descripción física de alegorías que seguiría utilizán-

---

Tirón utilizó su sistema en el Senado obteniendo las célebres notas de la arenga contra Catilina, hecho que le valió la libertad. Tiempo después, este sistema comenzó a enseñarse en las escuelas, de modo que en tiempos del emperador Augusto llegaron a registrarse en Roma hasta 300, aumentando, sobre todo, durante la Edad Media, junto con otro método parecido inventado por el papa Silvestre I hasta caer en desuso en la Edad Moderna. El mérito de Tirón fue codificar las mil cien notas de Ennio, a las que añadió varias nuevas, luego Séneca las coordinó y coleccionó en forma de diccionario para facilitar su enseñanza y estudio aumentándolas a 6000 palabras.

<sup>5</sup> Vitr. 10, 1, 2; entre los años 25-23 a.

<sup>6</sup> A.A.VV., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, p. 243: «*Ignographia del Sagrario...*».

dose a lo largo del siglo XVI y hasta el XVII. A finales del siglo XVII adquiere un significado general, en Furetière (*Dictionnaire universel*, 1690) y después en Antonio Palomino (1655-1726),<sup>7</sup> para quienes *iconología* es un término para escultores y pintores, el cual se refiere a la representación alegórica; esta acepción se siguió utilizando en el siglo XIX y fue registrada por la Real Academia Española en su *Diccionario de la Lengua Española* de 1970.

Olvidado el libro de Ripa a principios del siglo XX, Émile Mâle da noticia de su redescubrimiento y utilidad en 1927 (*Art et artistes du Moyen Âge*), y al año siguiente, G. J. Hoogewerff en el Congreso Internacional de las Ciencias Históricas de Oslo hace referencia al mismo asunto presentándolo como auxiliar de la Iconografía,<sup>8</sup> ciencia que permite la explicación de la obra de arte. Hasta 1939 Erwin Panofsky utilizó el término para dar nombre a su propio método de investigación artística, adquiriendo así su significación actual.<sup>9</sup>

El término *iconografía* no se incorpora al castellano sino hasta mediados del siglo XVIII, significando ‘descripción de imágenes’ en Terreros,<sup>10</sup> utilizado como cultismo griego. No obstante, hasta mediados del siglo XIX se popularizó en Europa, y desde entonces se utilizará para títulos de libros como el de Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843. Con este significado de descripción de imágenes se conserva hasta el día de hoy, si bien, acrecentado en la profundidad del estudio por las obras de Émile Mâle y la escuela francesa de estudios medievales.

<sup>7</sup> Pintor español que dedicó parte de su vida a escribir tratados sobre pintura. De su producción literaria se consideran los tres volúmenes de su obra *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) por ser una de las principales fuentes para la historia de la pintura barroca española.

<sup>8</sup> En su comunicación: *L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien*.

<sup>9</sup> *Encyclopedia of World Art*, s. v. «Iconography and Iconology».

<sup>10</sup> *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana*, 1787.

### *I.I.I Representación alegórica de la Iconografía<sup>11</sup>*

La definición de *iconología* la proporciona el propio Cesare Ripa en el título de la primera edición de su *Verdadera descripción de las imágenes universales* (1593), es decir, de las alegorías; pero la primera explicación detallada es dada por el editor Donato Pascuardi en el prólogo de la impresión de 1630, retomando la idea de Ripa.

Si se toma en cuenta la compilación de los títulos y prólogo de las diferentes ediciones de Ripa puede ser definida en propios términos como:

Iconología o verdadera descripción de imágenes, tomada de las obras antiguas egipcias, griegas y romanas, así como de los buenos autores griegos y romanos, obra útil para historiadores, poetas, pintores, escultores, diseñadores, oradores, predicadores y otros estudiosos, donde se describen y justifican las alegorías de vicios, virtudes, pasiones humanas, afectos, cuerpos celestes, el mundo y sus partes, y todo aquello que puede caber en el pensamiento humano, con sus atributos correspondientes, de las que es posible extraer una moralidad o lección provechosa.<sup>12</sup>

Si bien Jean Baudoin (1636) representó en la portada de su obra *Iconologie* las fuentes de la Iconología: los jeroglíficos egipcios; la primera representación gráfica de la alegoría nos la va a ofrecer Juan Bautista Boudard, quien explica que la iconología es «una especie de recurso poético inventado por la ingeniosa pintura para dar fuerza y expresión a los sujetos que ésta trata y hacer hablar a las imágenes que ella representa»<sup>13</sup> en una obra en la que modernizó la *Iconología* de Ripa, su *Iconologie* publicada en Parma hacia 1759. En la portada de los tres volúmenes que

<sup>11</sup> Para estos asuntos y las ediciones de la obra de Cesare Ripa ver la introducción de Adita Allo Manero a *Iconología*, 1987.

<sup>12</sup> Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía*, pp. 7-8.

<sup>13</sup> Boudard, *Iconologie*, 1759. Obra en tres volúmenes que busca completar los vacíos dejados por Cesare Ripa en su obra homónima.

constituyen su obra va a representar, en el primero, la alegoría de la *Iconología* y, en su voz correspondiente, como una doncella sentada, tocada y vestida seriamente, que con la pluma y el pincel da vida a distintas ideas (unos niños con llamas en la cabeza), las cuales portan diversos atributos de virtudes; misma que se explica como: «El arte de personificar las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida».<sup>14</sup> En las portadas del segundo y tercer volumen representa alusiones a las fuentes de esta ciencia: el jeroglífico egipcio y la numismática.

Algo después, el abad César Orlandi publicó en Perugia otra edición reformada de la *Iconología* hacia 1744, en cuya portada aparece la alegoría como doncella vestida a la antigua, sentada y rodeada de atributos de las artes, de la cosmografía y espejo de la prudencia. Es una representación compilatoria de lo que significa la Iconología como representación de virtudes y ciencias, útil para pintores y escultores.

Hacia 1773 Hubert François Bourguignon, llamado Gravelot, y en 1790, Charles Nicolas Cochin, el joven, realizaron otra imagen alusiva a esta ciencia que fue publicada en su *Iconologie* (París, 1791) también llamado *Tratado de la ciencia de las alegorías*, retomando la tradición de Ripa, que se explica en el texto:

Ciencia de las imágenes que enseña a pintar las alegorías, emblemas, símbolos necesarios para caracterizar las virtudes, vicios, pasiones, etc., todos los seres morales y metafísicos. Los dibujos ocupan una de sus manos y el lápiz, la otra... la llama del genio brilla sobre su cabeza, expresa que en todas las artes la invención es la parte más eminente. Los monumentos antiguos que se ven alrededor son las autoridades sobre las que se apoya y que sirven de base a esta ciencia.<sup>15</sup>

En 1850 Ramón Joaquín Domínguez, en su *Diccionario* describe la Iconología teniendo en cuenta las representaciones de Boudard y de Gravelot: «Se personifica la iconología en una mu-

<sup>14</sup> Boudard, *op. cit.*, p. 99.

<sup>15</sup> Esteban Lorente, *op. cit.*, p. 11.

jer sentada describiendo los seres morales que el genio le dicta o sugiere. También se representa por una mujer hermosa, alta y bien formada, con una llama en la cabeza que simboliza el genio inspirador de los emblemas alegóricos propios para caracterizar las virtudes, pasiones, los talentos, los vicios, etc.».<sup>16</sup>

Erwin Panofsky, historiador del arte, quien estableciera uno de los más reconocidos métodos iconológicos, también será quien, a mediados del siglo xx, diferenciará de un modo más objetivo las acepciones de estos términos: la *iconografía* se dedica a la descripción, clasificación y lectura de las imágenes, la *iconología* se preocupa por el significado último de las mismas, es decir, intenta explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado.<sup>17</sup>

Puede resumirse, entonces, este asunto diciendo que la diferencia entre estas dos ramificaciones es sólo cuestión de enfoque, pues la Iconografía realiza el estudio de las generalidades partiendo de lo particular. En cambio, la Iconología estudia un tema genérico, conocido por una gran mayoría, lo cual es parte del estudio de la Iconografía, limitada siempre a una comunidad, creencia y tiempo.

La *iconografía*, por su parte, presenta un problema en sí misma, ya que se aplica a investigaciones de carácter, incluso dispar, por lo cual es conveniente distinguir las tres principales variantes a las que puede reducirse su estudio:<sup>18</sup>

a) *Iconografía de un individuo*: tiene por objetivo principal el reunir y sintetizar en prototipos toda representación gráfica referente a un personaje histórico. Este tipo de investigación puede ampliarse a una categoría de individuos pertenecientes a la misma familia o dinastía o, incluso, a personajes que hayan ostentado los mismos cargos, por ejemplo, la iconografía de los reyes de Francia.

b) *Iconografía de una época*: agrupa toda obra que ilustre en sí un periodo determinado de la historia, por ejemplo, la Revolución Francesa.

<sup>16</sup> Domínguez, *Diccionario nacional de la lengua española*.

<sup>17</sup> Cf. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, p. 22.

<sup>18</sup> Esto según lo propuesto por Louis Réau, en su *Iconografía del arte cristiano*, cap. I, p. 13 ss.

c) *Iconografía de una religión*: consiste en recopilar, identificar e interpretar los temas religiosos que hayan podido inspirar a los artistas a lo largo de los siglos.

De modo que puede decirse que Iconografía e Iconología constituyen dos ramas de la Historia del Arte, con una finalidad un tanto distinta. Mientras, por un lado, la Iconografía se dirige al conocimiento específico de una determinada temática, y por ello se le utilizó en Italia para designar los estudios dedicados a las colecciones de retratos de personajes ilustres, en que se les caracterizaba en función de la moda y su perspectiva histórica, dando como resultado su propia historia; también tiene una configuración formal que corresponde a un significado propio, pero siempre dentro de la propia imagen. Imagen, atributo y símbolo componen la trilogía en que se mueve la Iconografía; la heráldica es un derivado directo de la Iconografía, en que se estudia el tema de una obra en sí mismo.

La Iconología, por su lado, surge después de la aparición del libro de Ripa, que afirmaba que las imágenes están hechas para significar cosas distintas de las que se ven con los ojos, haciendo una búsqueda más extensa, sobre todo en fuentes escritas e indagando en el pensamiento de la cultura que produce la imagen, volviéndose el libro por excelencia del artista y comenzando una nueva era en los estudios de la Historia del Arte.

De aquí que la Iconología se ocupe del origen, transmisión y significado profundo de las imágenes. Es el grado último que permite comprender la imagen, cuyo soporte es la Iconografía. No hay Iconología sin Iconografía, la diferencia esencial es que la Iconología se contempla como un hecho histórico global, de modo que necesita, para su correcto entendimiento, todos los elementos que componen el tejido del pasado y presente de la imagen.

El término usado por Ripa para titular su propia obra llegaría a nuestra época con un cambio de significado, pues, más que un concepto, se concibe como un método propuesto en 1912 por Abraham Mortiz Warburg llamado «método iconológico».<sup>19</sup>

<sup>19</sup> A. M. Warburg, también llamado Aby Warburg (1866-1929), fue un



Mismo que Erwin Panofsky expone en su libro *Estudios sobre Iconología*, aunque bajo la propia concepción de éste, como se ha mencionado antes, pues en ninguna obra de arte se puede separar la forma del contenido, por ello, no puede ser estudiada sólo como objeto estético, sino también como hecho histórico.

Para esto, el análisis de una obra debe seguir tres pasos básicos: (1) *Análisis preiconográfico*: la obra debe analizarse dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo que el tratamiento de sus formas indique. (2) *Análisis iconográfico*: se analizan todos los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características. (3) *Análisis iconológico*: analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que fue ejecutada.

El conocimiento de las ideas del periodo histórico en que fue producida una obra es el presupuesto básico en el desarrollo del método iconológico moderno. Los estudios iconológicos deben ir, por tanto, más allá de la pura visualidad, pues, de quedarse en ésta, pueden pasar desapercibidas las verdades del pensamiento ocultas tras una imagen.

A la misión descriptiva e identificación de la Iconografía, el método iconológico añade la capacidad de penetrar la imagen, precisamente porque se preocupa de la evolución de los temas y advierte los cambios que, con el tiempo, se van añadiendo. Por ello, la Iconología ha introducido una nueva concepción de la Historia del Arte, valiéndose de todas las esferas del pensamiento, haciendo de la obra de arte un punto de referencia obligado para conocer la historia, permitiendo un acercamiento integral a su propia historia.

---

historiador del arte y teórico cultural alemán que fundó la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca de Estudios Culturales), más tarde convertido en el Instituto Warburg. El centro de su investigación fue el legado del mundo clásico y la transmisión de su representación en las diversas áreas de la cultura occidental.

## 1.2 La ciencia iconográfica

*Que no conozca el significado de mi arte,  
no significa que no lo tenga.*<sup>20</sup>

Al igual que el concepto de Iconografía, la ciencia iconográfica es reciente, pues su desarrollo apenas comenzó en pleno siglo XIX, gracias a la escuela francesa, sin embargo, es posible seguir estos estudios hasta sus más lejanos orígenes.

De entre los primeros estudios que pueden considerarse de carácter iconográfico puede enlistarse el *Tratatto dell'Arte della Pittura* de Lomazzo Giampaolo publicado en 1584, en el que hace una serie de propuestas para la decoración de diversos lugares públicos, también están las tituladas *Acta sanctorum*, publicadas en 1634 por el sacerdote jesuita Jean Bolland, quien crea la primera gran *hagiografía* en la que se clasifican las vidas de los santos según su fecha de muerte, pues, de acuerdo con la tradición cristiana, es ésta la fecha del verdadero nacimiento. La primera parte fue publicada en 1643, en ella se incluían las vidas de todos los santos pertenecientes a enero, posteriormente, hacia 1658, se publicarían las vidas de los santos fechados en febrero; este trabajo fue suspendido, pues, mientras el sacerdote trabajaba con los santos pertenecientes a marzo, falleció hacia 1665.

Esta compilación encuentra su antecedente en los trabajos del padre Héribert Rosweyde (1569-1629), quien se propuso investigar sistemáticamente las vidas manuscritas de los santos y mártires, ya que éstas eran desconocidas hasta entonces por estar dispersas a lo largo y ancho de Europa, trazó las líneas de trabajo para un primer opúsculo titulado *Fasti sanctorum quorum vitae in Belgicis bibliothecis manuscriptae asservatur* (1607), colocando así la primera piedra para los estudios de las vidas de los santos, junto con su obra de 1615 *Vitae Patrum*.

Para dar seguimiento a los trabajos de Bolland se crea una ramificación de la orden jesuita, llamada Societé des Bollandistes (Bolandistas), en Amberes, alrededor de 1794. Esta comunidad,

<sup>20</sup> Frase atribuida a Salvador Dalí.

entregada del todo a la labor erudita concreta de exponer las vidas de los santos, completa así las *Acta sanctorum* en cincuenta y tres volúmenes *in folio*, titulados *Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur*, en los que, al igual que Bolland, se organizan las vidas de los santos según la fecha de «su nacimiento», tarea titánica si tomamos en cuenta la proliferación hagiográfica de la cristiandad y el hecho de que, para entonces, comenzaba a discutirse la existencia misma y la identificación de los santos, según las ramificaciones orientales y occidentales del cristianismo.

Ya hacia el siglo XIX, en Bruselas, Bernard de Montfauçon, de la Congregación de San Mauro, publicó hacia 1730 sus *Monuments de la monarchie française*, en el cual se preservan numerosos monumentos de la Edad Media, que, de no ser por este documento, no se conocerían, pues fueron destruidos durante la Revolución Francesa. También podemos mencionar en este punto al beneditino laico Roger de Gaignières (1624-1741), quien dejó a Luis XIV el legado de sus carpetas de grabados y dibujos, más tarde publicados por Joseph Guibert en la Biblioteca Nacional de Francia, repartidos hoy en la Biblioteca Nacional de París y la Bodleyana de Oxford.

Hasta aquí los primeros trabajos que pueden ser considerados el origen de la disciplina iconográfica. Formalmente, se puede decir que esta ciencia empieza a desarrollarse a partir del Romanticismo, pues se vuelve la vista a los clásicos, predicando el regreso de la Edad Media, el punto de mayor desarrollo iconográfico.

Fue en Francia que, a partir de 1809 y hasta 1823, comenzó a publicarse la primera revista de tema iconográfico, de Seroux d'Agincour la *Histoire de l'art par les monuments*, en la que se busca una clasificación de las obras de arte procurando el mayor número de ilustraciones de monumentos. Veinte años después, en 1843, Adolphe Napoléon Didron publica su *Iconographie chrétienne - Histoire de Dieu*, centrándose en la iconografía cristiana como tal.

Posteriormente, junto con el jesuita Charles Cahier, en 1844 comienza la publicación de los *Annales archéologiques*, la revista de iconografía más antigua de la historia, lo que lo instituye en padre de la iconografía cristiana, entregando así la estafeta a toda

una generación de arqueólogos, incluyendo en su obra documentación bizantina que personalmente fue a estudiar *in situ* a los conventos griegos del Monte Athos y Meteora.

Continuando con la obra de Didron se inauguran, hacia 1867, las primeras obras dedicadas al estudio de los atributos de los santos, con la publicación del *Dictionnaire des caractéristiques des saints dans l'art populaire* por el abad Crosnier en colaboración con el padre Cahier.

El arqueólogo e historiador Edmond Le Blant (1818-1897), director de la École française de Rome, hacia 1848 se encargó de compilar las inscripciones en libros impresos, iglesias, manuscritos y cementerios de los primeros cristianos en las Galias que publicó en su *Recueil des inscriptions chrétiennes de Gaules antérieures au VIIe siècle*. En el curso de sus investigaciones escribió numerosos artículos sobre epigrafía cristiana. Más tarde hizo una gran aportación a los estudios iconográficos al comprobar, en su estudio titulado *Les sarcophages chrétiens de la Gaule* (1886), que el arte de las catacumbas en la Galia había sido tomado de la liturgia funeraria del *Ordo commendationis animae*, abriendo una nueva vía y un nuevo método en este campo.

Junto con estos estudios se llevaron a cabo otros numerosos, aunque de menor importancia, porque, a pesar de ser muy ambiciosos, perdieron vigencia muy pronto; sin embargo, no pueden pasar inadvertidos. Dentro de los tomos de la Enciclopedia del abad Mignon se encuentra el *Dictionnaire iconographique* de Guénebault y la *Guide de l'art chrétien*, de la que es autor parcial Grimauard de Saint-Laurent, en ésta se propone una serie de consejos para la decoración de las iglesias. El abad G. Corblet, fundador de la *Revue de l'art chrétien*, publicó hacia 1877 su *Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne*. El *magister* Babier de Montaul, escritor francés interesado en la Iglesia cristiana, la liturgia y las antigüedades, publica hacia 1890 su *Traité d'Iconographie chrétienne*, a modo de catecismo para seminaristas, además de sus numerosas aportaciones para la *Revue de l'art chrétien* publicadas hasta 1903. Charles Rohault de Fleury (1801-1875), arquitecto francés que dedicó

los últimos días de su vida a la arqueología cristiana, presentó los resultados de sus investigaciones en sus obras *Les instruments de la Passion* (1870), *Le sainte Vierge* (1878) en dos volúmenes, *La Vierge dans les arts* (1893) y *Les saints de la Messe et leurs monuments* (1900).

Además del mérito dado a los estudiosos franceses por ser los iniciadores, también se dio el desarrollo de esta ciencia en otros países europeos. Por ejemplo, en Italia Giovanni Battista di Rossi (1822-1894), arqueólogo descubridor de las Catacumbas de San Calixto cerca de la Via Appia y responsable del Museo cristiano lateranense, hizo grandes aportaciones como es su compilación *Corpus Inscriptionum Latinarum* en 1854, y principalmente, la fundación, en 1861 del *Bollettino di Archeologia Cristiana*, publicado hasta 1877 y, después, su *Roma sotterranea cristiana descritta e illustrata* en la que da a conocer las pinturas de las catacumbas, trabajo continuado más tarde por su discípulo, el sacerdote y arqueólogo Joseph Wilpert (1856-1944), en el que incluyó sus estudios iconográficos de los frescos paleocristianos, publicando por su cuenta varios artículos para revistas especializadas de Arqueología, estando entre las más importantes *La fede nella Chiesa nascente, secondo i monumenti dell'arte funeraria antica* (1938).

En Alemania la incursión en esta ciencia fue muy tardía y la primera contribución importante fue la de Heinrich Anton Springer (1825-1891), historiador del arte que permitió la introducción de la Historia del Arte como asignatura académica y publicara en 1860 su *Iconographische Studien*. Apenas unos veinte años después, Didron publicaría su *Histoire de Dieu*, obra que se volvió fundamental para la elaboración del método iconográfico y que dio lugar a muchas otras obras del siglo XIX, entre las que encontramos la *Realenzyklopädie der christlichen Altertümer* (1882) y la *Geschichte der christlichen Kunst* (1896) de Franz Xaver Kraus, profesor de la Universidad Católica de Friburgo. Consecutivamente, Heinrich Detzel publicaría hacia 1894 un diccionario de iconografía cristiana en dos volúmenes, bajo el título *Christliche Ikonographie*. En 1848, siguiendo la *Histoire de l'Abbaye de Saint*

*Denis en France* de Félicie d'Ayzac,<sup>21</sup> Anna Jameson popularizó los estudios iconográficos en Inglaterra con su obra *Sacred and Legendary Art*, reeditada posteriormente muy a menudo.<sup>22</sup>

En lo referente a la iconografía bizantina, son los rusos los herederos de esta gran tradición, y una de las obras con mayor profundidad, escrita en lengua rusa, es la *Iconografía bizantina de los evangelios*, publicada hacia 1892 por Nicolás Pokorovski.

Estos primeros intentos como ciencia Iconográfica se caracterizaron por tratar de darle un carácter determinista sumamente riguroso y normativo, cuyo principal objetivo era la formulación de reglas y la emisión de juicios de valor sobre las obras de arte para poder reglamentar la producción del arte sacro y señalar los, por ellos considerados, errores cometidos por los artistas, con una visión meticulosa que no concebía al arte como un proceso histórico, sino como un conjunto de reglas a ser cumplidas, una concepción que hoy en día resulta caduca.

Gracias a los descubrimientos hechos en el antiguo Oriente con las excavaciones en Egipto, Caldea y Siria durante el siglo xx, ya iniciadas en las expediciones militares de Napoleón Bonaparte, emprendidas hacia el año 1798, que también tenían como fin el redescubrimiento del antiguo Egipto,<sup>23</sup> la Iconografía, específicamente la cristiana, da un gran salto y se renueva por completo, pues ofrece un panorama totalmente diferente al que se tenía en los siglos precedentes con sus exploraciones a través de las catacumbas en la Roma subterránea, dando nueva luz a los orígenes de los temas iconográficos en el arte cristiano.

El bizantinólogo alemán Josef Strzygowski (1862-1941), historiador del arte que se dio a conocer por su teoría acerca de la influencia del arte cristiano en la arquitectura armenia,<sup>24</sup> planteó el dilema entre Oriente y Roma con su polémica obra *Cimbaue und*

<sup>21</sup> Publicado en París en dos volúmenes hacia 1860.

<sup>22</sup> La última edición conocida de esta obra fue impresa en inglés con notas de Estelle M. Hurl, por la St. Clair Shores Scholarly Press, Michigan, 1972.

<sup>23</sup> Toro Icaza, «El desarrollo arqueológico del antiguo próximo Oriente: su concepción occidental y sus repercusiones en los problemas actuales», pp. 1-10.

<sup>24</sup> Cuestión estudiada en su obra titulada *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Viena, 1913.

*Rom* (1887) en la que hace hincapié en que los bizantinos fueron la principal influencia del pintor italiano,<sup>25</sup> sentando la base de la problemática acerca de qué es el arte romano. Más adelante, hacia 1901, publicó una segunda obra polémica titulada *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der spätantiken frühchristlichen und Kunts*, en la que, a partir de la comparación de diversos materiales y trabajos artísticos de Oriente y Occidente, argumentó, aunque de forma racista, que el cambio de estilo en la antigüedad tardía fue un producto de una influencia «oriental» o «semita».

Este dilema sentó las bases necesarias para que se realizaran estudios posteriores al respecto, dando como resultado la admirable trilogía de Émile Mâle (1862-1954) que, siguiendo el plan enciclopédico de Didron, consagró al arte gótico medieval. Su primera gran obra, publicada en 1898, fue *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*,<sup>26</sup> es un estudio sobre la iconografía en el arte extraído de las catedrales francesas más importantes. Hacia 1908, siendo profesor de Arqueología medieval cristiana en La Sorbona, publicó la segunda obra llamada *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*,<sup>27</sup> obra en la que defiende que el arte gótico francés de los siglos XIII y XV tiene su base en cuestiones de gusto. La tercera parte de esta trilogía fue publicada hacia 1922 bajo el

<sup>25</sup> Cimbaue (1240-1302), también conocido como Benvenuto di Giuseppe, es considerado uno de los primeros grandes pintores italianos en romper con el estilo italo-bizantino, dando un avance hacia el naturalismo, aunque conservando características de técnicas medievales. Respecto a su vida se sabe muy poco, sólo que nació en Florencia y murió en Pisa. Posiblemente formado en Florencia con maestros de arte bizantino, se le atribuye como primer trabajo la *Crucifixión* de la iglesia de San Domenico en Arezzo (1270), también está documentado que hacia 1272 hizo una *Crucifixión* para la iglesia de la Santa Croce; entre sus obras más importantes está el *Maestá*, ahora en el Museo de Louvre, pues este trabajo estableció un estilo que fue seguido posteriormente por numerosos artistas. La historia lo ha considerado durante mucho tiempo como el último artista de una época que se vio ensombrecida por el Renacimiento italiano; incluso Dante, en el canto XI de su Purgatorio, lamenta la pérdida de este gran artista.

<sup>26</sup> Última edición en francés: A. Colin, 1987.

<sup>27</sup> Última edición en francés: A. Colin, 1995. Edición en español: *El gótico: iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986.

título de *L'Art religieux au XIIe siècle en France*,<sup>28</sup> en la que estudia la forma en que el estilo gótico retomó, para su configuración, elementos del estilo románico. Gracias a esta trilogía, traducida a las principales lenguas de Europa, Francia se colocó a la cabeza, primacía que aún conserva, en los estudios iconográficos.

Ya hacia 1923 esta trilogía se convertiría en tetralogía al ser completada con *L'Art religieux après le Concile de Trente*, que tiene el mérito de haber incorporado a los estudios iconográficos el arte barroco, además de tener una excelente calidad literaria por su estilo poético en el manejo del francés para su exposición.<sup>29</sup>

Esta tetralogía presenta las tesis principales y más radicales de Mâle, como el hecho de asegurar que el arte medieval se hallaba sujeto a un programa teológico, o acerca de la influencia determinante de la escenificación teatral de los misterios o de la desaparición del arte cristiano al final de la Edad Media, que provocaron numerosas críticas y revisiones a su trabajo que, sin embargo, sentó la base para una ciencia más seria.

A pesar de que Émile Mâle ha sido uno de los estudiosos que mayores aportaciones ha dado a esta ciencia, otros eruditos, con formación en arqueología greco-romana o bizantina, han logrado mantener la supremacía de la escuela francesa en cuanto a estudios iconográficos. Principalmente deben mencionarse a los tres sabios «laicos», como los llama Louis Réau,<sup>30</sup> que dedicaron su esfuerzo a dar honor a esta nueva ciencia con sus investigaciones, ellos son Gabriel Millet (1867-1953),<sup>31</sup> profesor de la École Pratique des Hautes Études de Ciencias de la religión y, al mismo tiempo, de Estética e Historia del Arte en el Colegio de Francia. Fue elegido miembro de la Académie des Inscriptions et Belles Lettres y realizó grandes aportaciones a los estudios bizantinos fomentando su resurgimiento a finales del siglo XIX y principios del XX, sobre todo durante su estancia en la Escuela Francesa de Atenas.

<sup>28</sup> Este estudio se incluye en *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México, FCE, 1952.

<sup>29</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, p. 28.

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 29.

<sup>31</sup> *Index of Christian Art*. Princeton, Princeton University Press, 1899.



Luego de visitar el Ática, Atrá en Epiro, Tesalónica en Macedonia, Beocia y el Peloponeso, publicó obras como *Le monastère de Daphni: Histoire, architecture, mosaïques* (1899) que resultó ser la primera monografía en este campo; también un estudio sobre la arquitectura de las iglesias de Grecia, *L'École grecque dans l'architecture byzantine* (1916) y la primera publicación documentada sobre los monumentos de Mistra, *Monuments byzantins de Mistra; matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIV<sup>e</sup> XV<sup>e</sup> siècles*. Luego de varias visitas al Monte Athos publicó estudios iconográficos como el *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos* (1904) donde analizó no sólo los monumentos arquitectónicos, sino también la pintura, escultura, miniaturas y objetos preciosos de la montaña sagrada. A propósito de sus viajes a Mistra y al Monte Athos, publicó en 1916 sus llamadas investigaciones sobre la iconografía del Evangelio en los siglos XIV, XV y XVI, de acuerdo con los monumentos allí documentados, trabajo en el que abogó a favor de la importancia de Bizancio para los estudios del arte cristiano, convirtiéndose en una fuente muy rica para la investigación iconográfica.

El bizantinólogo francés Louis René Bréhier (1868-1951), estudioso de la Historia y la Literatura, y con un gran interés por el desarrollo de las primeras comunidades cristianas, doctorado en 1899 por La Sorbona con la tesis *Le cisme oriental au siècle XI<sup>e</sup>* enfocó su campo de conocimiento también hacia el desarrollo de las artes. Entre sus obras, la más conocida es *Le monde byzantin*, publicada en tres volúmenes, además pueden enumerarse: *La querelle des images* (1904), *L'art chrétien* (1918), estudio acerca de los orígenes de la iconografía cristiana y *L'art byzantin* (1924), trabajo que le valió su doctorado honorario en la Universidad de Atenas.

El medievalista Jean Paul Perdrizet (1901-1994) realizó profundos estudios acerca del *Speculum humanae salvationis* y del tema de la *Vierge de la Miséricorde* (1908), y consagró los últimos años de su vida a la anotación minuciosa de dos calendarios: *Le Calendrier parisien á la fin du Moyen-Âge* (1933) y el *Calendrier de la Nation d'Allemagne à l'ancienne Université de Paris* (1937). En los medios eclesiásticos se le reprochó su tendencia a

hacer *hagiografía* siguiendo el método de Voltaire, siempre muy incisivo en su trabajo, llegando incluso a cuestionar la vida de sus adversarios buscando siempre su punto débil.

También merece mención el húngaro Andor Pigler (1899-1992), experto en arte holandés y compilador de un índice de arte barroco, que hacia 1939 escribió un artículo en el cual destacaba la importancia de la iconografía para el trabajo de interpretación del arte, y ya hacia 1956, como director del Museo de Bellas Artes en Francia, publicó el primer volumen de la edición monumental de su estudio respecto a la pintura barroca titulado *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jahrhunderts*, obra que compara el tratamiento que se da a un mismo tema, determinando así, el significado de éste, dividiendo los temas entre seculares y bíblicos, y a continuación por orden alfabético, erigiéndose como la más importante obra para las investigaciones acerca de los temas en la pintura de los siglos xvii y xviii.

Raimond van Marle (1887-1936) realizó sus primeros estudios en París en l'École de Chartres y l'École Practique des Hautes Études, obteniendo el título de Doctor en Letras hacia 1910 por parte de La Sorbona. Dedicó sus primeros escritos a la historia medieval, los cuales fueron publicados en holandés hasta 1916. Luego de establecerse en Perugia en 1918 se dedicó por completo a sus estudios de Historia del Arte, dedicándose principalmente a la pintura italiana y a la iconografía. En 1923 comenzó a publicar una serie monográfica de las escuelas de pintura italiana desde la época del cristianismo primitivo hasta el llamado *Quattrocento*, de los cuales él había programado publicar veintiún volúmenes, pero sólo vieron la luz diecisiete antes de su repentina muerte en 1936.

Otra de sus obras, considerada de las más importantes, es la publicación de 1931 a 1932, en dos volúmenes, de su *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration de demeures* que trata de las escenas de la vida cotidiana, alegorías y símbolos representados en la decoración de las iglesias, libros decorados y viviendas.

Para los estudios de la iconografía cristiana son los hombres de la Iglesia quienes nos aportan datos de primera importancia, por ser los más cercanos al tema. El bretón *magister* Duchesne, discípulo de santo Tomás, ganó fama de ser un «descubridor de santos», por haber descubierto algunos fraudes piadosos y falsificaciones de monjes hagiógrafos de la Edad Media, que buscaban llevar la fundación de su abadía hasta tiempos apostólicos, cometiendo graves errores en la consignación de las fechas. En su obra titulada *Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule* separó la historia de la leyenda contribuyendo de una manera importante con estudios más analíticos y críticos en cuanto a la hagiografía.

También de escuela francesa, el benedictino Henri Leclercq, quien junto con Fernand Cabrol, también benedictino, recopiló el monumental *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie* publicado en quince volúmenes en 1907, que encuentra su antecedente en el *Manuel d'Archéologie chrétienne* por Leclercq, en el que se catalogan y estudian todos los aspectos de la cristiandad y sus rituales litúrgicos; el canónigo Victor Martial Leroquais (1875-1946) que hasta su muerte catalogó y comentó los sacramentos, salterios y libros de horas iluminados, cuyo conocimiento es indispensable para el estudio de la iconografía medieval. El padre jesuita Guillaume de Jeraphanion (1877-1948), profesor y miembro del Instituto Pontificio Oriental de Roma y de la Académie des Inscriptions et Belles Lettres, fue el primero en llevar a cabo una exploración sistemática en Capadocia, cuyo resultado fue la publicación de su obra monumental en cinco volúmenes titulada *Une nouvelle province de l'art byzantin: les églises rupestres de Cappadoce*,<sup>32</sup> junto con dos artículos titulados *La voz de los monumentos* (1930 y 1938) en los que se consignan todas sus notas de estudios de arqueología en Capadocia, aportando puntos de vista valiosos para la historia del arte, pues, se puede decir, se encontraba estudiando tierra virgen para esta naciente ciencia.

Hacia 1882 en Bruselas, fue retomada la monumental tarea de los bolandistas, luego de ser interrumpida a causa de la Revolución Francesa, lográndose la publicación trimestral de los

<sup>32</sup> Publicada en París entre 1925 y 1942.

*Analecta Bollandiana*, aún publicadas hoy día,<sup>33</sup> en la que se contienen todos los documentos que no alcanzaron a entrar en los *Acta sanctorum* y una bibliografía crítica de las obras, en todas las lenguas, consagradas a la iconografía, además de introducir en cada volumen dos ediciones críticas de los textos hagiográficos en su lengua de origen, editada en un principio sólo en latín y francés y, actualmente, en lenguas modernas (inglés, francés, alemán e italiano).

Uno de los principales colaboradores de esta colección fue el padre jesuita Hipólito Delehaye (1859-1941), destacado miembro de los bolandistas, editor de la *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (1895),<sup>34</sup> un catálogo de los materiales hagiográficos de origen griego en el que se incluyen obras antiguas sobre las vidas de santos, sus reliquias y milagros ordenadas alfabéticamente, y de los *Analecta Bollandiana*. Prolífico estudioso de la Antigüedad Tardía, escribió un buen número de obras, entre las que destacan: *Légendes hagiographiques* (1905-1906),<sup>35</sup> *Les origines du culte des martyrs* (1912) y las *Légendes grecques des saints militaires* (1921), éste fue sucedido por el jesuita y orientalista Paul Peeters (1870-1950),<sup>36</sup> quien se iniciara en la Sociedad Bolandista en 1941 y dedicara gran parte de su obra al campo de la hagiografía de Oriente y sus relaciones con la bizantina. Publicó en 1950, poco antes de su muerte, un libro titulado *Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine*.

Aunque laico, no puede dejarse de lado el trabajo de Guy de Tervarent, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica, quien dedicó sus estudios principalmente a la hagiografía entre los que puede recordarse su monografía *Légende de sainte Ursule*. También se le reconoce por sus aportaciones a la ciencia iconográfica, como son sus *Atributos y símbolos en el arte profano: Diccionario de un lenguaje perdido*, en el que con un méto-

<sup>33</sup> Publicadas en latín y francés por la Société des Bollandistes.

<sup>34</sup> François Halkin, ed., *Bibliotheca Hagiographica Graeca, Novum auctarium*. Bruselas, Société des Bollandistes, 1984. (Hagiographica 65)

<sup>35</sup> Bruselas, 1905. También existe una edición en inglés traducida por Donald Attawater, 1955.

<sup>36</sup> *Analecta Bollandiana* 69, 1951, pp. 1-59.

do que tiende hacia el *formalismo* analiza diversos aspectos del arte profano, descomponiendo los elementos del arte dándoles un sentido lingüístico, remontándose siempre a las fuentes clásicas de inspiración, revisando documentos de emblemática, mitografías, bestiarios y tratados de arte renacentistas, principalmente.

Debe recordarse igualmente la obra del autodenominado judío-austriaco: Ernst Gombrich (1909-2001). Fue un historiador del arte que, a pesar de ser agnóstico, debido a la influencia religiosa de su familia judía, se interesó por el arte religioso y su evolución, tema de su tesis doctoral. Gombrich fue un escritor prolífico, pues escribió cerca de veintiséis obras respecto a la imagen sagrada, de éstas se consideran los más importantes por sus aportaciones a la ciencia iconográfica: *Historia del Arte* (1950) que presenta una historia desde el punto de vista de la sociología, la literatura y el arte; *Arte e ilusión* (1960), considerada la obra de mayor influencia y extensión a este respecto; los múltiples artículos compilados en sus *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1963), *El sentido del orden* (1979) y su obra *La imagen y el ojo* (1981) en la que teoriza sobre la psicología de la representación pictórica.

También merece ser reconocido el trabajo de la poetisa e historiadora francesa Félicie d'Ayzac (1801-1881), quien, en paralelo a sus aportaciones a la literatura, realizó estudios acerca de diversos tipos de estatuas de las catedrales de Notre-Dame, Chartres<sup>37</sup> y Saint-Denis,<sup>38</sup> en los que aborda el simbolismo arquitectónico de estatuas como el dragón, la comadreja, el uro, el elefante y los animales del *Apocalipsis*; además se le debe la publicación de diversos estudios acerca de arte, arqueología y sobre la zoología mística en la emblemática bíblica.

Se debe reconocer también el trabajo realizado en Italia, luego de los estudios e investigaciones realizadas en las catacumbas, sitio de gestación del arte cristiano. Uno de los principales trabajos

<sup>37</sup> *Les statues du porche nord de la cathédrale de Chartres, ou explication de la présence des statues de la Beauté, de la Volupté, de l'Honneur, sur les basiliques chrétiennes*, 1849.

<sup>38</sup> *Saint-Denis, sa basilique et son monastère*, 1867.

es el del historiador del arte Adolfo Venturi (1856-1941), pionero en este campo en su patria y autor de la obra titulada *Storia dell'Arte italiana* (1930) en la que hace un estudio del arte cristiano del siglo XVI compilando, como se deduce del título, una gran historia del arte italiano, al igual que un gran número de obras de divulgación sobre hagiografía como es *Mille santi nell'Arte*.

Inglaterra y Estados Unidos de América han aportado publicaciones de gran importancia científica. Así, por ejemplo, podemos citar los estudios de Arnold Foster y Francis Bond sobre las *Dedications of English Churches* y, sobre todo, el *Iconographic Index of Christian Art*, publicación anual, retomada por la Universidad de Princeton, en la cual se cubren todos los aspectos de la cultura visual hasta 1600, además de las más recientes aproximaciones al arte paleocristiano y bizantino, abordados desde una perspectiva interdisciplinaria. De ésta existen dos copias en la Biblioteca de Investigaciones de Harvard, en Dumbarton Oaks, Washington, y otra en la Biblioteca del Museo Metropolitano de Nueva York y, en Europa, una copia en la Biblioteca Vaticana.

Por su parte, Francia vio nacer a uno de los más grandes iconógrafos de la historia, el historiador del arte Louis Réau (1881-1961), nombrado director del Institut Français en San Petersburgo y en Viena, donde escribió su *Histoire de l'art français*, en el que estudia la difusión del arte francés a través de Europa y América en 1700. En el campo del arte medieval escribió su *Iconographie de l'art chrétien*, que comprende la evolución de la iconografía cristiana desde sus orígenes en las ilustraciones paleocristianas, entre otras obras monográficas sobre artistas alemanes y rusos.

Finalmente, Iberoamérica no se queda atrás en estudios acerca de iconografía e iconología, pues, aunque en menor grado que en Europa, se han logrado grandes aportaciones a esta ciencia de reciente descubrimiento. Así pues, podemos mencionar a Santiago Sebastián con *El barroco iberoamericano* publicado hacia 1990, obra que ofrece una visión comparativa de la evolución en la arquitectura y el urbanismo de las colonias de España y Portugal, y su *Iconografía e iconología del arte novohispano* de 1992. En México, Mariano Monterrosa Prado quien, junto con Elsa

Leticia Talavera Solórzano, publicó su *Repertorio de símbolos cristianos* hacia 2004 en el INAH. También debe mencionarse a Ignacio Cabral Pérez y su repertorio iconográfico titulado *Los símbolos cristianos* publicado hacia 1995; de igual forma, pueden ser mencionados varios seminarios y cursos especiales relativos a la iconografía, principalmente novohispana, impartidos en instituciones como la UNAM, el INAH o el INBA, que recogen gran parte de la tradición que llegara a nuestro territorio desde el viejo continente.

*Para aquellos que se dedican a la contemplación,  
las cosas visibles son sondeadas a través de las invisibles,  
puesto que contemplar simbólicamente las cosas inteligibles  
a través de las cosas sensibles no es otra cosa  
que comprender el pensamiento espiritual de las cosas visibles  
a través de aquellas invisibles.<sup>1</sup>*

Si bien no es nuestro objetivo hacer un estudio profundo acerca de la historia del arte sacro cristiano, resulta necesario emprender un breve recorrido por las tres etapas que marcaron los momentos de mayor desarrollo para, así, tener un panorama general de cómo pudo haber surgido y evolucionado, y de las polémicas en rededor suyo, permitiéndonos observar las tradiciones supervivientes, propias y adoptadas de las culturas circundantes a lo largo de toda su historia, convirtiéndose en la base iconográfica que uniría a toda la cristiandad, abriéndonos una mirada para entender los *qués* y los *porqués* del uso o desaprobación en el empleo de imágenes sagradas y cómo es que se ganaron su lugar dentro de la tradición cristiana en Oriente y Occidente, hasta cruzar el mar y llegar al Nuevo Mundo.

Esencialmente toda religión consiste en el trato del hombre con un poder trascendente, que está más allá de cualquier percepción sensible, llamado Dios;<sup>2</sup> el trato con este poder únicamente inteligible, normalmente, sólo puede realizarse en formas sensibles. Para ello, el creyente se sirve del culto, obligatorio en toda comunidad religiosa, como una experiencia física que se

<sup>1</sup> Máximo el Confesor, *Mistagogia* 2, c: *...qui spiritali contemplationem animum attendant. Symbolica enim intelligibilium, per ea quae in aspectum cadunt, contemplatio, rerum aspectabilium, per eas inaspectabiles sunt, spiritalis scientia ac intelligentia noscitur.*

<sup>2</sup> Cf. Clavijo García, «La mediación ‘Religiosa’ en la creación artística», p. 10.



vale de palabras, imágenes y acciones, transmitidas generalmente por tradición, y que tienen, en mayor o menor medida, un carácter simbólico para el hombre creyente, quien puede reconocer a su Creador, hacedor de todas las cosas, en la creación misma, todo cuanto percibe con sus órganos sensoriales le da noticia del mundo suprasensible.<sup>3</sup>

Los orígenes del arte cristiano pueden ser investigados, pero nunca fijados, puesto que no existe certeza acerca de este hecho que puede ser tan antiguo como el culto mismo, y, sin embargo, habrá que volver la mirada a los vestigios tangibles que nos han sido heredados por la historia para poder precisar de qué manera fue originándose esta tradición en el culto.

La dimensión antropológica del uso de las imágenes encuentra sus orígenes en los tiempos más remotos de la Prehistoria, cuando el hombre, para apropiarse de su mundo mágicamente, representaba los elementos y seres que configuraban la realidad de su entorno. Luego de la aparición de las sociedades sedentarias, los votos propiciatorios primitivos se configuraron como cultos religiosos para los que la imagen de los dioses dejó de representar, únicamente, poderes, convirtiéndose en el elemento de conexión entre lo numinoso del individuo con la colectividad, estableciendo, a partir de entonces, códigos de carácter simbólico y de operatividad moral.

La historia de la imagen cristiana está estrechamente ligada a la historia de la Iglesia misma, puesto que ésta ha sido, y sigue siendo, la principal promotora para la mayor parte de la producción artística que actualmente se conserva en los acervos, que si bien vale la pena mencionarlo, en gran medida es aportación de coleccionistas privados, la mayor parte del arte religioso pertenece a la Iglesia a pesar de todos los altibajos sufridos a lo largo de su historia.

Por un lado, debe recordarse que en sus orígenes las comunidades cristianas carecían casi de cualquier tipo de expresión artística que pudiera identificarlas, siendo diversas las circunstancias que no favorecieron dicha actividad. Las razones más destacables

<sup>3</sup> Cf. Arócena Solano, «El Lenguaje simbólico de la liturgia», pp. 109-11.

fueron las constantes persecuciones por parte de las autoridades romanas por crímenes contra el estado, principalmente de *lesa majestad*<sup>4</sup> —y que, a la postre, será también razón para la confección de arte cristiano, como se analizará más adelante— o, atendiendo a sus raíces en el judaísmo, por el miedo de caer en la idolatría, como sucedía con los antiguos dioses, condenada ya desde el Antiguo Testamento, en el segundo mandamiento.<sup>5</sup>

Por otro lado, estaba el desarrollo gradual de la doctrina cristiana, que no permitía las condiciones propicias para el desarrollo de un arte, sin embargo, los primeros cristianos ya usaban algunos símbolos para expresar conceptos, de tal modo que sólo algunos de los iniciados podrían entenderlos y de esta forma evitaban ser descubiertos por las autoridades romanas, que los consideraban gente subversiva.

Al ser el cristianismo heredero del espiritualismo trascendente de la religión judía, muy pocos cristianos «primitivos» estimularon la producción artística por dos razones principales: indiferencia u hostilidad. Este sentimiento era realmente serio, a grado tal que perduró durante varios siglos tomando una fuerza incontrolable hacia el siglo VIII con el movimiento iconoclasta, el mayor intento de acabar con todo el arte figurativo religioso principalmente en Bizancio, política que duró poco más de un siglo, y que tuvo eco durante el siglo XVI, finalizando en el Concilio de Trento (1545-1563). La oposición paleocristiana respecto a las imágenes tenía varias procedencias; así, por ejemplo, como parte de la propia tradición escriturística el cristianismo aceptó entre sus preceptos el segundo mandamiento:

Yo soy el Señor tu Dios quien te sacó de la tierra de Egipto, de la casa de esclavitud. No tendrás dioses ajenos fuera de mí. No te harás escultura ni representación alguna de lo que está sobre el cielo y las que están en la tierra ni de las que están en las aguas bajo la tierra. No las adorarás ni las honrarás, pues yo soy el señor tu Dios celoso, quien castiga la iniquidad de los padres en los hijos en

<sup>4</sup> Hertling, *Historia de la Iglesia*, p. 64 ss.

<sup>5</sup> *Ex* 20, 4.

la tercera y cuarta generación de estos que me negaron y teniendo misericordia en gran manera de estos que me [siguieron] y guardaron mis preceptos.<sup>6</sup>

Aun cuando los mismos judíos de varias comunidades ya habían flexibilizado esta prohibición, aceptando el uso de imágenes, hacia el siglo I,<sup>7</sup> otro factor determinante para su rechazo fue el paganismo, puesto que, de origen, muchos de los cristianos pertenecieron a sectas paganas y tenían como rasgo común, por tradición, la adoración a objetos visibles e imágenes como parte de la experiencia sensible de la propia espiritualidad, considerado, como se ha mencionado arriba, de acuerdo con su raigambre judía, como una forma de idolatría y como una debilidad, recalcando así la naturaleza espiritual de su propia religión. En España, por ejemplo, los cristianos prohibieron terminantemente el uso de imágenes en las iglesias a partir del año 300, con el Concilio de Elvira (306-324).<sup>8</sup> Finalmente, otra actitud que desalentó al arte sacro fue la naturaleza apocalíptica de esta nueva religión, pues los evangelios predicaban lo percedero de este mundo restando el interés en los creyentes por cualquier manifestación artística. Independientemente de las ideologías y consideraciones intelectuales, los cristianos anteriores a Constantino no pertenecían a grupos que tuvieran la posibilidad económica de patrocinar la

<sup>6</sup> *Ib.* 20, 1-6: *Ego sum Dominus Deus tuus qui eduxi te de terra Aegypti de domo servitutis, non habebis deos alienos coram me, non facies tibi sculptile neque omnem similitudinem quae est in caelo desuper et quae in terra deorsum nec eorum quae sunt in aquis sub terra, non adorabis ea neque coles ego sum Dominus Deus tuus fortis zelotes visitans iniquitatem patrum in filijs in tertiam et quartam generationem eorum qui oderunt me et faciens misericordiam in milia his qui diligunt me et custodiunt praecepta mea.*

<sup>7</sup> Al respecto del uso de las imágenes en el espacio sagrado del judaísmo, puede consultarse: Cecil Roth, «The Jewish Attitude to Art», c. 1961-1969.

<sup>8</sup> Canon 36: «*Ne pictura in ecclesia fiant. Placuit picturas in ecclesia esse non debere, nec quod colitur et adoratur in parietibus depingatur* / Que no se hagan pinturas en la iglesia. Conviene que no haya pinturas en las iglesias, porque no se permite en las paredes lo que se venera y se adora». No obstante, el propio texto del concilio queda un tanto ambiguo respecto al tipo de pintura o representación pictórica al que se refiere.

producción artística, además de las persecuciones, que en algo debieron perjudicarla.<sup>9</sup>

En el Nuevo Testamento no se hallan testimonios explícitos ni reglamentos tan duros acerca de la prohibición del uso de imágenes, sin embargo, sí se formulan algunas referencias claras que siguen el presupuesto de la tradición judía veterotestamentaria. Pablo, de acuerdo con su formación judía y a la filosofía romana de la época, hace una reflexión acerca de por qué no es posible hacer una representación de Dios, y escribe:

Porque lo que se conoce de Dios es visible para ellos, porque lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras: su poder eterno y su divinidad, de forma que son inexcusables; porque, habiendo conocido a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, antes bien se ofuscaron en sus razonamientos y su insensato corazón se entenebreció: jactándose de sabios se volvieron estúpidos, y cambiaron la gloria del Dios incorruptible por una representación en forma de hombre corruptible, de aves, de cuadrúpedos, de reptiles.<sup>10</sup>

Por tanto, para Pablo, Dios no puede ser representado, pues no es un ser físico de forma alguna, sino un ser inteligible, al que sólo es posible contemplar, como ya bien lo decían los neoplatónicos, a través de la razón y la inteligencia.

<sup>9</sup> Al respecto resulta de gran interés el estudio de la semántica alrededor de la palabra *pobre* con que se denomina a los cristianos de las comunidades primitivas comenzando desde el Antiguo Testamento, para luego ir a los evangelios y los textos paulinos, presentado por Hack, «Ricos y pobres en el cristianismo primitivo. La administración de recursos en común en las primeras iglesias en el libro de los *Hechos* y el *corpus* paulino», pp. 193-8.

<sup>10</sup> *Rm* 1, 19-23: διότι τὸ γνωστὸν τοῦ θεοῦ φανερόν ἐστιν ἐν αὐτοῖς ὁ θεὸς γὰρ αὐτοῖς ἐφανέρωσεν. τὰ γὰρ ἀόρατα αὐτοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου τοῖς ποιήμασιν νοούμενα καθορᾶται, ἢ τε αἶδιος αὐτοῦ δύναμις καὶ θεϊότης, εἰς τὸ εἶναι αὐτοὺς ἀναπολογήτους διότι γνόντες τὸν θεὸν οὐχ ὡς θεὸν ἐδόξασαν ἢ ἠυχάριστησαν, ἀλλ' ἐματαιώθησαν ἐν τοῖς διαλογισμοῖς αὐτῶν καὶ ἐσκοτίσθη ἡ ἀσύνετος αὐτῶν καρδία. φάσκοντες εἶναι σοφοὶ ἐμωράνθησαν, καὶ ἥλλαξαν τὴν δόξαν τοῦ ἀφθάρτου θεοῦ ἐν ὁμοιωματικὸν φθαρτῶν ἀνθρώπων καὶ πετεινῶν καὶ τετραπόδων καὶ ἐρπετῶν.

En otro pasaje, en una visita a la ciudad de Atenas, el apóstol se indigna al ver que la ciudad se halla llena de ídolos y, en consecuencia, de cultos paganos. Habiendo observado que entre las imágenes hay un altar vacío con la leyenda Ἀγνώστῳ θεῷ se dirige al pueblo, y comienza su evangelización diciendo: «Pues bien, lo que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar».<sup>11</sup>

El rechazo por las imágenes estaba tan arraigado en la vida, tradición y religión judía, que terminaría heredándolo al cristianismo posterior. Josefo nos conserva un relato en el que cuenta cómo es que en una ocasión Herodes el Grande mandó que fuera colocada una imagen del águila imperial sobre el pórtico del Templo Mayor de Jerusalén, a lo que dos hombres judíos llamados Judas, hijo de Sarifaio, y Matías, hijo de Mergalotes, en reacción, junto con otras personas, principalmente mujeres, lograron derribar y destruir el águila, acción que fue castigada con la muerte, siendo condenados por el mismo Herodes, para evitar nuevas revueltas, a morir incinerados junto con sus seguidores.<sup>12</sup>

El mismo Poncio Pilatos, transgrediendo el respeto que se tenía a las leyes judías, introdujo en Jerusalén, a escondidas, insignias militares con la imagen del emperador Tiberio. Al ver que el pueblo insistía, durante varios días, para que éstas fueran retiradas, el emperador envió soldados que se infiltraron entre la muchedumbre para hacerles llegar sus amenazas de muerte, pero ellos se echaron al suelo y mostrando sus gargantas aseguraban que preferían morir antes que admitir algo «en contra de sus sagradas leyes». Pilatos, admirado por la fuerza y voluntad con que éstos protegían sus leyes y costumbres, ordenó que las imágenes fueran llevadas de Jerusalén a Cesarea.

Y, al contrario, ante la súplica de los judíos aliados por convenio, cuando ya habían sido destruidas las tropas, los amenazó con la muerte y con perseguirlos, si no se abstendían de perturbar a la comunidad, pudiendo ser desterrados. Pero éstos arrojándose al suelo

<sup>11</sup> *Hch* 17, 23: ὁ οὖν ἀγνοοῦντες εὐσεβεῖτε, τοῦτο ἐγὼ καταγγέλλω ὑμῖν.

<sup>12</sup> *Cf.* I, *AI* 17, 6, 2-4.

y mostrando sus gargantas, decían preferir la muerte tan deseable antes que osar transgredir la sabiduría de sus leyes.<sup>13</sup>

Sin embargo, pasado el tiempo, y aún en un ambiente sumamente hostil para la vida de la Iglesia primitiva, a las afueras de la antigua ciudad de Roma, en los túneles de cementerios y catacumbas donde se reunían, los primeros cristianos pintaban imágenes alusivas a Jesús y a la Virgen, o algunos animales y frutos que se relacionaban con el culto, como el pavo real, los peces, las uvas, el pan, etcétera,<sup>14</sup> símbolos ya antes utilizados por las culturas circundantes, de modo que, sólo los iniciados en el nuevo culto pudieran entenderlos y, si llegaban a ser descubiertos en alguna circunstancia, no se les pudieran imputar crímenes, ya sea por ignorancia o por asociación con los símbolos de las religiones entonces aceptadas dentro del Imperio.

## 2.1 Arte paleocristiano

*En el mundo no se ha inventado nada.  
La fortuna de un invento consiste en ver lo que Dios  
ha puesto ante los ojos de toda la humanidad.<sup>15</sup>*

La primera etapa del arte sacro, conocida como Arte Paleocristiano, término que no designa un estilo, como el Barroco, ni un periodo como el Carolingio, sino la producción artística desarrollada en los siglos que median la Antigüedad Clásica y la Edad

<sup>13</sup> I., *AI* 18, 1, 3: πάλιν δὲ τῶν Ἰουδαίων ἰκετεία χρωμένων ἀπὸ συνθήματος περιστήσας τοὺς στρατιώτας ἠπειλεῖ θάνατον ἐπιθήσειν ζημίαν ἐκ τοῦ ὀξέος, εἰ μὴ παυσάμενοι θορυβεῖν ἐπὶ τὰ οἰκεία ἀπίοιεν. οἱ δὲ πρηνεῖς ῥίψαντες ἑαυτοὺς καὶ γυμνοῦντες τὰς σφαγὰς ἠδονῇ δέξασθαι τὸν θάνατον ἔλεγον ἢ τολμήσειν τὴν σοφίαν παραβήσασθαι τῶν νόμων.

<sup>14</sup> Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*, pp. 100, 102 y 117.

<sup>15</sup> Frase atribuida a Antoni Gaudí: *Al món no s'ha inventat res. La fortuna d'un invent consisteix en veure s'ha el que Déu ha posat davant els ulls de tota la humanitat.*

Media,<sup>16</sup> periodo que, si se mira detenidamente, contrario a la creencia de ser una etapa de decadencia, representa un punto crucial para el desarrollo del arte y la civilización occidental europea, puesto que sus condiciones históricas propiciaron que la naciente cristiandad aceptara y continuara los valores culturales de la Antigüedad, permitiendo su supervivencia.

Ya desde principios del siglo II los cristianos del Imperio Romano se valieron de las formas artísticas de sus antecesores y contemporáneos paganos para la decoración de sus lugares de reunión y sus tumbas.<sup>17</sup> Tras la Antigüedad Clásica y su gran desarrollo figurativo, y luego de ser vencidas las corrientes iconoclastas del mundo medieval cristiano y a partir del II Concilio de Nicea (787), las primeras prohibiciones judaicas, la querrela bizantina alrededor de las imágenes y la aversión absoluta de los musulmanes hacia el arte sagrado, se logra en Occidente el triunfo de la imagen de carácter sacro. En el pensamiento medieval el conocimiento del mundo y de todas las cosas, en general, se lograba a través de las imágenes que encerraban en sí mismas una lección didáctica, como se afirma en el propio concilio niceno: «A semejanza de la representación de la cruz preciosa y vivificante, del mismo modo las venerables y santas imágenes, tanto pintadas como realizadas en mosaico o en cualquier otro material apto, deben ser expuestas en las santas iglesias de Dios».<sup>18</sup>

Hacia el siglo IV el emperador Constantino emprendió políticas que devinieron, de algún modo, en la oficialización de la religión cristiana dentro del marco de la tolerancia religiosa que investía al *pontifex* máximo, esto, según lo cuenta Eusebio, luego de que en la batalla en contra de Magencio, el emperador viera en el cielo una señal divina, la cruz junto con un mensaje que le informaba: «Y dijo haber visto con sus propios ojos en el cielo mismo una cruz situada sobre el sol, iluminando a las tropas reu-

<sup>16</sup> Gowing, *Historia del arte: Arte paleocristiano y medieval*, p. 7.

<sup>17</sup> A este respecto, puede consultarse el apartado acerca de la tradición clásica y la apropiación de la imagen expuesta en Manzi, «Paganismo / cristianismo: el testimonio de la imagen», pp. 10-7.

<sup>18</sup> «II Concilio de Nicea», en Alberigo (ed.): *Conciliarum Oecumenicorum Decreta*, 1991.

nidas, y decían que estaba escrito en ella: “con ésta vencerás”.<sup>19</sup> Signo que fue impreso en los escudos de sus soldados y que, aunque no podamos aseverar la autenticidad de dicho relato, dio la victoria a su ejército dotando de valor popular al signo del *crismón*. Este hecho permitió que gradualmente los *paleocristianos* pudieran salir a la luz y les dotó del derecho de un culto público y, por ende, de la posibilidad de comenzar a desarrollar símbolos e imágenes que les distinguieran de entre las otras religiones.

A lo anterior debemos añadir que el desarrollo del pensamiento cristiano se vio reforzado por las obras de los grandes filósofos de la época como Ambrosio de Milán (340-397), Jerónimo de Estridón (340-420) o Gregorio Magno (c. 540-604), cuya influencia fue determinante para definir la teología cristiana y, en consecuencia, para la aceptación y evolución del arte cristiano, ya que las ideas con respecto a la imagen sagrada comenzaron a tomar otra dimensión más allá de la interpretación del mandamiento antes aludido aportando escenas, modelos y temas para ser representados, nuevamente, con un sentido didáctico.

Cabe mencionar que también existen evidencias no cristianas del uso de símbolos cristianos, con los cuales se identificaba la comunidad primitiva y por medio de los cuales, los «paganos» hacían burla de la incipiente Iglesia. Así tenemos el célebre testimonio que narra cómo en 1857 fue desenterrado, en el Monte Palatino, la denominada *Domus Gelotiana*, junto a la cual, en uno de los muros, se descubrió el conocido «graffiti de Alexámenes» (fig. 1), que es considerada la primera representación documentada de la crucifixión de Cristo, y, al mismo tiempo, la primera blasfemia pictórica de la que se tiene testimonio.

Esta imagen es un grafiti burlesco de finales del siglo II encontrado en una escuela de pajes anexa al palacio de Nerón. Es la representación de un cristiano llamado Alexámeno en posición de estar adorando a un crucificado con cabeza de burro, lo que insinúa el hecho de que los paganos se escandalizaran de que

<sup>19</sup> Eus., *VC* 1, 28: ...αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἔφη ἐν αὐτῷ οὐρανῷ ὑπερκείμενον τοῦ ἡλίου σταυροῦ τρόπαιον ἐκ φωτὸς συνιστάμενον, γραφὴν τε αὐτῷ συνήφθαι λέγουσαν· τούτῳ νικά.





Figura 1. Alexámenes adora a su Dios.

los cristianos adoraran a un crucificado,<sup>20</sup> ya que la muerte

<sup>20</sup> Los cristianos eran vistos como gente extraña y ofensiva que se había ganado el odio del género humano, en palabras de Tácito (*Ann.* 15, 44, 2-3), ya que tenían costumbres distintas: no abandonaban a los niños que no querían, adoraban a un crucificado, comían la carne de ese crucificado..., en definitiva, gente supersticiosa y extraña, diferente al resto de la sociedad.

Durante la época en que fue realizado el grafiti (siglo II) los cristianos eran acusados de diferentes crímenes, como los que a continuación se enumeran: el orador y retórico Marco Cornelio Frontón (100-170), profesor del emperador Marco Aurelio y después su correspondiente, criticó a los cristianos en un discurso que no se ha conservado, pero han quedado fragmentos en el *Octavio* de Minucio Félix, un diálogo entre el pagano Cecilio y el cristiano Octavio escrito en el

año 197 y que buscaba refutar acusaciones como las que recoge Eusebio de Cesarea del banquete de Tiestes: comerse a los propios hijos e incesto, y cosas de las que no deberíamos hablar ni pensar, o incluso creer que tales cosas pudieran suceder entre seres humanos (*cf. HE* 5, 1, 14); decía Frontón que los cristianos son iniciados con la carne y la sangre de un niño, y en la oscuridad y sin ningún pudor, todos ellos se mezclan con todos en una orgía a oscuras (*cf. Octavio* 9). Además, existía la acusación de que en sus reuniones se daba el incesto (*ib.* 31). San Justino, que fue martirizado en esta época (165), también menciona esos hechos fabulosos y vergonzosos —el apagar la lámpara y tener relaciones sexuales promiscuas y el comer carne humana (*cf. Apol.* 1, 26)—, calumnias que provocaban miedo y hostilidad, además de castigos brutales. Frontón también afirmaba: «la religión de los cristianos es estúpida, puesto que adoran a un crucificado e incluso el mismo instrumento de su castigo, la cruz. Se dice que adoran la cabeza de un burro e incluso la naturaleza del padre de ellos» (*Octavio* 9). De acuerdo con C.G. Jung, en su obra *Símbolos de transformación*, se creía que los cristianos adoraban a un asno, pues su culto

en la cruz era la condena más vil, reservada sólo para esclavos y criminales mayores.

Al pie de la cruz puede leerse en caracteres griegos ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ, título que se le dio a la imagen y, en una sala contigua, se encontró otra inscripción, de mano diferente, en latín, con la leyenda *Alexamenes fidelis*, atribuida al mismo Alexámeno. Se ha interpretado como la respuesta del cristiano al grafiti antes mencionado. Este grafito se considera una caricatura de las calumnias y acusaciones infundadas de que eran objeto los primeros cristianos, causando miedo entre la gente que comenzó a perseguirlos y a hacer burla de sus creencias.

Formalmente, el arte religioso encuentra su origen en la arquitectura, pues luego de salir el culto de las catacumbas y casas particulares se le destinaría el uso de edificios, templos en los que, a diferencia de los romanos, también servirían para impartir justicia y como lugares de contratación: la *basílica* romana, un edificio adoptado y adaptado para el culto cristiano que consta de una gran sala llamada *nave*, con otras dos *naves* paralelas de menor tamaño y que se trasponen a la principal, formando una cruz y logrando dirigir la vista hacia la parte principal del templo, el *ábside*, ubicado al fondo del eje principal, donde se encuentran el *presbiterio* y el altar.<sup>21</sup> Estas construcciones fueron decoradas por influencia de la cultura clásica que se filtró en el arte cristiano a partir del siglo III, principalmente en la Italia oriental, con mosaicos en muros y pisos en los que se retratan motivos religiosos e históricos. También existe otra clase de edificios de planta redonda llamados *martyria*, en los que se encuentran los cuerpos, completos o alguna parte, de aquellos que murieron en defensa de su fe, en éstos se ubican los baptisterios, redondos u octogonales, por su significado universal de unión perfecta, que en este caso puede interpretarse como la unión del creyente con Dios a través del rito de inmersión en agua, por medio del cual el iniciado es purificado del pecado original. Aquí ya podemos

---

tenía mucho parecido con el del dios Saturno cuyo símbolo, en advocación de dios de la fertilidad, era el asno.

<sup>21</sup> Llorca, *Historia de la Iglesia Católica*, p. 355.

percibir una gran carga de simbolismo de las formas en la cultura y ritos cristianos desde los primeros tiempos de su desarrollo.

Cabe mencionar que, a causa de las persecuciones y otros factores sociales, los primeros lugares de culto cristiano fueron las catacumbas antes mencionadas, y residencias privadas, por lo que es pertinente hacer un estudio acerca de éstas y el paso a las construcciones más elaboradas de los templos con motivo de la legalización del culto cristiano.

### *2.1.1 Las catacumbas romanas*

Aunque son el vestigio en el que encontramos el mayor acervo pictográfico del periodo paleocristiano, sería muy aventurado aseverar que el arte cristiano debe sus orígenes a las comunidades subterráneas que se congregaron en las catacumbas y habrá que reconocer las limitantes que no permiten sostener dicha afirmación.

Puesto que los cristianos no estaban de acuerdo con la antigua costumbre de incinerar los cuerpos de sus seres queridos, ya sea por cuestiones de espacio o porque las leyes romanas así lo exigían, se prefirió el uso de complejas construcciones a las afueras de la urbe romana: las catacumbas. Aquellas familias que contaban con suficiente riqueza construían tumbas de mampostería, como las que se encuentran a lo largo de la Via Appia, pues sólo éstas podían permitirse adquirir espacios y excavar tumbas familiares, lo que hace pensar que los grandes pasadizos eran lugares de enterramiento para aquellos de menor posición social. Quienes podían costearlo, en vez de usar un espacio en un túnel (*loculus*), excavaban una cámara (*cubiculum*) e, incluso algunas veces, podían adornar la tumba con una construcción en forma de arco (*arcosolium*).

Por su forma de pasadizo, es claro que su función era la de enterramiento, y que recibían visitas conmemorativas de manera periódica, pero la teoría de que eran utilizadas como templos es descartable por no contar con las condiciones apropiadas. La excavación de las catacumbas puede fecharse alrededor del 200,

sin embargo, las pinturas más antiguas están datadas no antes del 250. Las catacumbas continuaron utilizándose todavía después del Edicto de Tolerancia,<sup>22</sup> pero cayeron en desuso a comienzos del siglo v, en parte por el ambiente de inseguridad que imperaba a las afueras de la ciudad luego del saqueo visigodo a Roma en el año 410, pero también porque había quedado superado el uso de las catacumbas por las grandes basílicas.

De estas antiguas construcciones, en general, limitadas alrededor del 250, en función de arte sepulcral, podemos obtener información interesante, siempre tomando en cuenta que, por la ilegalidad del culto, el arte se reduce a símbolos de apariencia inofensiva y tradicional que sólo podían entender los iniciados, pero cuyo nivel de abstracción permitió el posterior de sistema iconográfico.

Los murales presentan un estilo uniforme en el que a través del uso del color y la línea se pueden sugerir figuras sólidas sobre fondos de carácter realista, aunque pobres por su calidad de ejecución, ni siquiera comparables con la pintura del siglo i en Pompeya, pues los primeros clientes cristianos apenas podrían costearse artistas de tercera categoría.

El arte de las catacumbas, por ser cristiano, introdujo un nuevo contenido para la Historia del Arte, pues, aunque el lenguaje visual con que se expresó ya estaba naturalizado en su época por ser un préstamo del arte pagano, como se ha demostrado más arriba, de antigua tradición, sus matices tan sutiles cambiaron por completo el significado y uso de los símbolos e imágenes. El paso del arte pagano al cristiano no estribaba en las apariencias, sino que confiaba en la iniciación del espectador.

Fundamentalmente, el mensaje que se buscaba comunicar era el de la salvación del alma, con el sentido de una huida de la muerte con la promesa de una vida más allá de este mundo. Esta promesa se ilustraba por medio de un limitado número de

<sup>22</sup> Celebrado en Nicomedia el 30 de abril de 311, convocado por el emperador Galerio, para acabar con la represión y persecución en contra de las comunidades cristianas por parte del emperador Diocleciano; de acuerdo con Lactancio, a causa de que el emperador había sido castigado por Dios cayendo enfermo de cáncer y muriendo cinco días después de declarado el edicto (cf. *Lact., Mort. Pers.* 33).

imágenes, símbolos tales como el pez<sup>23</sup> y el del orante, o por los testigos de las promesas divinas del Antiguo Testamento como Jonás, Daniel, Susana, Noé, entre otros, así como por un reducido número de escenas del Nuevo Testamento, casi todas relativas a los milagros de Cristo, como el de la multiplicación de los peces y los panes,<sup>24</sup> la resurrección de Lázaro entre otros,<sup>25</sup> tema que ya había sido narrado con anterioridad por el arte pagano en mitos como Faetón y las hijas de Leucipo.

El mayor testimonio acerca de este punto nos lo brinda la ciudad de Doura Europos (fig. 2),<sup>26</sup> fundada en Siria, entre Alepo y Bagdad, emplazamiento que constituyó un asentamiento helenístico convertido en guarnición fronteriza romana a orillas del río Éufrates. Descubierta en 1919 por soldados británicos y excavada periódicamente, alrededor de 1930 se descubrió que con-



Figura 2. Doura Europos.

taba con una sinagoga convertida en iglesia fechada en torno al 256,<sup>27</sup> año en el

<sup>23</sup> Probablemente fue adoptado por el arte paleocristiano en recuerdo del dios pez babilónico Oannes, pero, sobre todo, porque su nombre en griego ἰχθύς es el acróstico de Jesucristo, hijo de Dios salvador (Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ) símbolo que sólo tenía sentido para los iniciados y que desapareció en el siglo V, al mismo tiempo que el griego en la Iglesia romana.

Otro significado es el de las almas en las redes del Pescador

divino, asimilación que se volvió corriente con la vocación de los apóstoles, habiendo sido reclutados los primeros cuatro de entre los pescadores del lago de Genesaret (*Mt* 4, 18-22) y convertidos luego en pescadores de hombres.

<sup>24</sup> *Jn* 6, 1-15.

<sup>25</sup> *Ib.* 11.

<sup>26</sup> Grabar, *Las vías de la creación en la Iconografía cristiana*, pp. 28-35.

<sup>27</sup> Hallazgo compartido actualmente por el Museo Nacional de Damasco y la Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven.

que fue abandonada la zona a causa de la inminente invasión persa, junto con un baptisterio cuyo decorado fue de gran relevancia para la historia del arte paleocristiano.

Las pinturas murales de la sinagoga datan de principios del siglo III, de temas simbólicos, como el arca en el Templo, y narrativos, como el éxodo, escenas que más tarde pasarían a formar parte del repertorio del arte cristiano. Con el testimonio de estos murales es posible saber que los judíos de la diáspora contaban con un ciclo pictórico inspirado en el Antiguo Testamento, puesto que esta ciudad no es un caso único, en el que se basaron los artistas cristianos para el desarrollo de su trabajo, principalmente los ciclos salvíficos.

Las pinturas que decoran el baptisterio son contemporáneas al arte de las catacumbas, entre el 230 y 240, entre éstas se encuentran catalogadas la imagen del Buen Pastor (fig. 3) y Adán y Eva sobre la pila bautismal; Pedro caminando sobre las aguas y

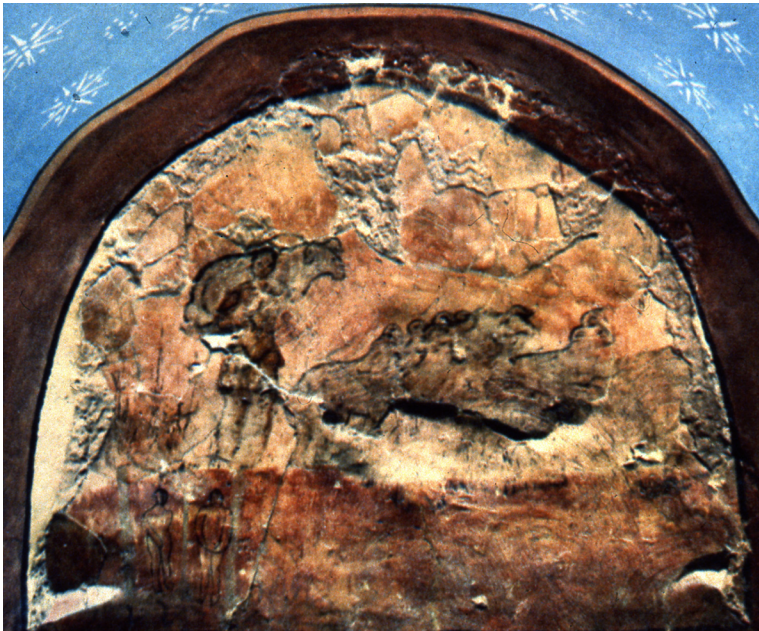


Figura 3. *El buen pastor*. Pintura mural del baptisterio en la *ecclesia* de Doura Europos.

las tres mujeres junto al sepulcro en las paredes. Éstas dan prueba del ciclo salvífico desarrollado de forma muy consistente a partir del siglo III a lo largo del Imperio Romano, pues algunas de las escenas recibieron el mismo tratamiento que en las catacumbas.

El siglo V constituyó un punto de inflexión para el arte paleocristiano, casi como una respuesta al incipiente modelo de arte que le precedió. La Iglesia comenzó a tener auge, gracias a las comunidades monásticas y a los ascetas, aunque no por ello haría gran inversión para construcciones y ornamentos costosos, pero desde ese momento impuso límites a la iconografía y esta nueva preocupación por el tema también ejerció una influencia importante en el tratamiento que se le daría. Se comenzaron a decorar las iglesias con pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento y con cruces, sustituyendo las escenas de caza o pesca, propuesto por teólogos como Paulino de Nola (355-431) o Nilo de Ancira (?-c. 430), quienes pedían del arte una función seria de enseñanza que introdujera a los convertidos en temas como las plegarias o los temas bíblicos. Con este pensamiento la Iglesia iniciaría el perfeccionamiento del uso del arte como un instrumento didáctico y como uno de los mejores vehículos para la propagación de la naciente fe.

Este nuevo espíritu se ve reflejado, por ejemplo, en los mosaicos de la Basílica de Santa María la Mayor en Roma, en que se conjuga el refinamiento bizantino con motivos evocadores de la tradición clásica y paleocristiana,<sup>28</sup> cuya nave primitiva fue mandada a decorar por el Papa Sixto III (432-440) con mosaicos dedicados al culto a la Virgen en la misma época en que se celebró el Concilio de Éfeso (431) en el que se definió la condición divina de la Virgen María,<sup>29</sup> hecho que explica que se represente a María como Reina de las vírgenes (fig. 4) y en una representación poco usual de la Adoración de los Magos y Jesucristo sobre un trono entre dos figuras de pie. No existe en este conjunto ninguna representación del nacimiento de Cristo, por lo que es fácil deducir que no se buscaba narrar algo, sino que era un deliberado uso dogmático.

<sup>28</sup> Plazaola, *Historia del arte cristiano*, p. 144.

<sup>29</sup> En la primera sesión celebrada el 22 de junio de 431, aprovechando la ausencia de Nestorio, cuya herejía negaba absolutamente la divinidad de María.





Figura 4. Virgen entronizada amamantando al niño y rodeada de vírgenes (detalle).  
Santa María la Mayor, Roma.

Las figuras son hieráticas enmarcadas por un fondo dorado sin entorno realista, como en antiguo, marcando así una nueva etapa para el arte religioso. Los frisos de mosaico de la nave principal muestran escenas del Antiguo Testamento, seleccionadas deliberadamente; por ejemplo, en el altar se encuentra representado Abraham en su encuentro con Melquisedec<sup>30</sup> y, completando el ciclo, el friso muestra a Abraham en su encuentro con los ángeles,<sup>31</sup> haciendo referencia a la Trinidad, remarcado este tema con la aparición de un nuevo motivo, la mandorla o aureola almadrada y la Virgen María vista a través del *antetipo* de la Anunciación de Sara.<sup>32</sup> En general, la exégesis iconográfica hace referencia a la redención y triunfo del cristiano, así como a las promesas de Dios para éste. Santa María la Mayor, por lo tanto, es un sitio clave para poder entender el proceso interactivo en que el arte antiguo inicia su camino de transformación hacia el arte medieval.

<sup>30</sup> Gn 14, 18-20.

<sup>31</sup> Ib. 17, 1-21.

<sup>32</sup> Ib. 6, 15-21. Se llama *antetipo* a la identificación simbólica de una figura del Nuevo Testamento en algún personaje o situación del Antiguo Testamento, así, por ejemplo, en el arca de Noé se encuentra el simbolismo soteriológico de la crucifixión.



Otro ejemplo puede observarse en Ravena, pues sus monumentos pertenecen a tres etapas diferentes de la historia: primero, con la decisión de trasladar la capital del Imperio a esta ciudad fueron contratados un gran número de artistas de ciudades extranjeras como Milán, Roma y Constantinopla, lo que fue enriqueciendo su arquitectura con cada generación. Posteriormente gracias a que se le dedicara a Elia Gala Placidia (388-450), hermanastra de Honorio, un mausoleo de planta octagonal, lo que supone la influencia de artistas del oriente helénico en la ciudad, el arte tardío de Italia dio un importante paso en su evolución, lo que marcó un nuevo rumbo para la arquitectura.

La segunda etapa de Ravena comienza en 494, cuando el dominio de la ciudad pasó a manos de Teodorico, el ostrogodo, reconocido por Constantinopla a partir del 498, con lo que no volvió a formar parte suya sino hasta el 540, cuando Belisario, general de las tropas de Justiniano, tomó la ciudad. Los gobernantes de Ravena, arrianos (494-540), erigieron una catedral cuyo baptisterio (fig. 5) fue decorado con mosaicos parecidos a los de la Iglesia ortodoxa, pero de composición más sencilla y lineal con una iconografía reducida y simplificada, es decir, se limitaba a algunos animales como el cordero y la paloma, y los personajes carecían de expresión, así también, las formas eran geométricas. Esto presupone una tendencia general del arte paleocristiano hacia un alejamiento de los valores clásicos de plasticidad, individualidad y expresividad, permitiendo un nuevo medio para ilustrar el dogma y la nueva actitud cristiana.

La tercera etapa, el periodo bizantino (540-568), es evidente en la iglesia de San Vital, construida en época ostrogoda por encargo del obispo Ecclesio (522-532) y concluida bajo el obispo Maximiano (?-c. 540), a quien le es consagrada alrededor del 547, con una fuerte influencia del arte bizantino, en cuyos mosaicos pueden observarse numerosos elementos del arte griego oriental asimilado por las tradiciones italianas. En el friso (fig. 6) se encuentra la misma escena de Abraham y su encuentro con los tres ángeles, muy similar al de Santa María la Mayor, pero con un estilo más desarrollado.



Figura 5. Apóstoles alrededor del bautismo de Cristo. Cúpula del baptisterio arriano, Ravena.

Al acceder Justiniano al trono (527) y quedar reconocida Constantinopla como el centro de las artes, puede considerarse terminado el periodo experimental del arte paleocristiano. En Italia, a partir de mediados del siglo VI y hasta el IX hubo pocos avances técnicos significativos para las artes, salvo por las asimilaciones que se hicieron de la pintura bizantina. Hay que remarcar que realmente fueron muy pocas las manifestaciones artísticas de este tiempo; sin embargo, además de la pintura, se desarrollaron grandes trabajos en mosaico, esculturas de gran formato, trabajos en oro, plata, marfil y varios manuscritos iluminados. Es posible que el objetivo principal del arte en esta época fuera la glorificación de Dios, pues no existe ningún testimonio de si era más apreciado un trono de marfil, como el de Maximiano de Ravena o una pintura o mosaico de Santa María la Mayor.



Figura 6. El sacrificio de Isaac (detalle). Friso de San Vitale, Ravena.

### 2.1.2 Bizancio

*Toda construcción es el índice no sólo de lo que nuestro tiempo es capaz de hacer, sino de lo que podría hacer si arquitectos y políticos tuvieran «ojos para ver».*<sup>33</sup>

Con el ascenso del cristianismo a las cortes imperiales y la decadencia del Imperio Romano de Occidente a la puerta, ante las invasiones bárbaras, la herencia del cristianismo y su desarrollo toma otro rumbo, dividiéndose igual que la política imperial, y alcanza nuevos bríos en el Imperio Romano de Oriente, pues, de manera análoga al hecho de que el Imperio Bizantino se basó en el derecho y la administración romana, adoptó también las costumbres y la civilización griega que se desarrolló en el contexto de costumbres cristianas. Por lo anterior, y tomando en cuenta que el estilo artístico bizantino continua vigente en la tradición oriental,

<sup>33</sup> Conti, *Las cien maravillas: Monumentos extraordinarios*, p. 8.

afirmamos que este periodo es importante para comprender las expresiones iconográficas y simbólicas, ante todo en el aspecto litúrgico, del propio arte cristiano que nos atañe en este trabajo.

Actualmente llamada Estambul, Bizancio fue colonizada hacia el 660 *a.* por griegos procedentes de Megara, ésta entró a la historia con el nombre de su mítico fundador: Byzas. Tras haber sido destruida por Septimio Severo (145-211), reconstruyó sus defensas y lugares de esparcimiento rebautizándola con el nombre de Antonia.

Constantino el Grande decidió fundar una nueva capital en la región oriental del Imperio Romano y, tras considerar varios posibles lugares, eligió esta ciudad sobre el Bósforo para ser su nueva Roma, así fue llamada Constantinópolis, el 11 de mayo de 330, y fue considerada por sus habitantes como la capital del Imperio hasta que cediera el 29 de mayo de 1453 frente al asedio de las tropas turcas. Aun cuando esta nueva Roma no fue consagrada como sucesora cristiana de la Roma pagana, la aceptación del cristianismo por Constantino y posteriormente como culto de Estado en 392, dio origen al conocido mito de que esta ciudad estaba consagrada a la Virgen valiéndole la fama de ser una ciudad santa, incluso llegaría a denominársele «nueva Jerusalén». Los habitantes de esta ciudad algunas veces se hacían llamar *bizantinos* y a su ciudad, Bizancio, pero más frecuentemente *Romanoi* y más tardíamente *Hellenes*, conservando la lengua y escritura griegas.

La palabra *bizantino* se refiere, muy seguramente, a un periodo posterior al año 330; se aplica a un grupo de personas con cultura cristiana que llegó a ser de corte ortodoxo y, en consecuencia, el arte bizantino es el propio de esa comunidad. Éste como tal inicia a partir del reinado de Justiniano (527-565) y es todo arte producido en Constantinopla y las regiones bajo su dominio político a partir del 330 y hasta 1453.

El arte de esta época presenta dos problemáticas; por un lado, en cuanto a su extensión geográfica, es difícil definirlo a causa de los numerosos cambios políticos que se dieron durante ese periodo. Por otro, es difícil clasificarlo por las numerosas herejías que se gestaron en el seno de la iglesia del Mediterráneo oriental.

El arte de las comunidades monofisitas no es considerado «bizantino», aun cuando está influenciado por Constantinopla. El arte copto se clasifica dentro de una categoría aparte y el sirio, al menos parcialmente, es considerado ajeno.

La mejor delimitación, y la más aceptada, para dicho periodo es la de carácter histórico-político, en la que se incluyen todas aquellas regiones que, en algún momento, aceptaron al emperador de Constantinopla como suprema autoridad. La mayor parte de este arte es de carácter religioso, sin embargo, sería demasiado restringido sólo referir la producción de la iglesia ortodoxa, pues al hacer un análisis más minucioso puede apreciarse una inmensa diversidad.

Al existir complicaciones para clasificar el arte bizantino, como el hecho de que la mayor parte fue producido fuera de Constantinopla y que es casi imposible saber qué piezas son auténticas y cuáles imitaciones de arte extranjero, como parteaguas de este periodo histórico y su antecedente, el paleocristiano, se toma en cuenta el periodo de gobierno de Justiniano (527-565).

Además de las murallas de comienzos del siglo v, la única estructura importante prejustiniana que conserva Constantinopla es la iglesia de san Juan Estudita, construida hacia el 453. Se trata de un templo, carente de techo, que llegó a ser uno de los monasterios principales de la historia de Bizancio, aunque ahora no sea más que una gran ruina con capiteles, dinteles y cornisas de una detallada y muy intrincada talla.

El lenguaje ornamental en estas tallas escultóricas es el resultado de la tradición romana tardía proclamado por toda la ciudad, desde su trazado hasta los detalles en sus edificios labrados, los antiguos usos de la urbe con parques, mercados, edificios públicos cubiertos de materiales nobles y mármoles, como palacios, teatros, baños públicos, etcétera, todos ellos protegidos dentro de las sólidas murallas.

El arte de Constantinopla, antes de Justiniano, sólo puede ser caracterizado parcialmente, es posible que fuera Constantino quien introdujera en la ciudad los talleres de artesanos itinerantes que acompañaron a los emperadores tetrárquicos, así, algunas esculturas, que aún hoy es posible conocer, por ejemplo, la base del obelisco del emperador Teodosio I, ubicado hasta ahora en el

hipódromo, y varias columnas dedicadas a éste mismo y a Arcadio sugieren cómo fue que las tradiciones artesanales de Roma fueron trasladadas a la nueva capital.

La escultura de Constantinopla y Roma, de finales del siglo IV, ha sido definida como parte de un «Renacimiento teodosiano», aunque no puede decirse que siga algún modelo de imitación directa de la Antigüedad, la suavidad en las formas y la disposición de las esculturas en los frisos sugieren signos de amalgama de formas constantinianas y tradiciones clásicas. Muy probablemente, estas formas llegaron a Bizancio por medio de artistas procedentes de Italia principalmente, aunque los diseños del Oriente griego ya habían sido introducidos en los esquemas tetrárquicos, y el mármol con que se labraban las esculturas es remitido a Italia desde las canteras del Asia Menor y las riberas del Mar de Mármara, donde, posiblemente, se le daban las formas elementales antes de ser enviado.

En Bizancio el arte estuvo sujeto a las influencias del Mediterráneo, no obstante, resulta casi imposible definir y desentrañar éstas, tampoco puede definirse simplemente como amalgama de Oriente y Occidente, ya que, para entonces, ninguno de estos extremos podía ser considerado como una entidad distinta. Así, por ejemplo, es posible que fueran mosaiquistas de Constantinopla quienes decoraron la Rotonda de Tesalónica al quedar convertida en iglesia a mediados del siglo V, en su decoración se representó a la comunidad cristiana en un orden jerárquico, quedando Cristo en el ápice dentro de un medallón sostenido por ángeles y, debajo suyo, algunos mártires que aún pueden ser apreciados de pie entre la compleja arquitectura del lugar enmarcados por un fondo dorado, que, si bien, guarda cierto parecido con los escenarios teatrales de las pinturas en los murales de Pompeya o las fachadas en las tumbas de Petra, éstos representan el ideal cristiano mediante del exceso de cruces diseminadas por doquier. Los retratos frontales de los mártires se han convertido en símbolos de autoridad, pues son personificados como los emperadores romanos. De tal forma que la representación de figuras frías y de rostro tranquilo investidas de cierto poder es característica del arte bizantino, abarcando

do pintura, mosaico y escultura; esquema también aplicado a los dípticos de marfil confeccionados para celebrar el cargo consular.

Un testimonio acerca del arte bizantino es el que se nos conserva en *De aedificiis*, obra que, en el ocaso de su vida, Justiniano I encargó al historiador Procopio para que realizara el encomio de sus logros artísticos; este libro, concluido hacia el 562, retrata el patronazgo que el emperador ejerció sobre las artes, para así ser recordado por generaciones posteriores,<sup>34</sup> pues Justiniano estimaba que sus más grandes logros eran como constructor, tanto de iglesias como de grandes fortificaciones defensivas, atribuyéndose a sí mismo la conclusión de Santa Sofía, lo que el historiador expresa de la siguiente manera: «Y ahora, como dije, sobre los edificios que en efecto tendremos de este emperador, [debe escribirse] de tal forma que cuando sean erigidos, en el futuro, no se dude del número y la grandeza que llegaron a ser, y que ciertamente son obra de un solo hombre».<sup>35</sup>

El reinado de Justiniano fue el culmen del desarrollo artístico a través de todo el Imperio; además de haber sido impulsado por la iniciativa de un sólo hombre, esto debió dar, probablemente, cierta uniformidad al arte y causar la centralización de los artistas, sin minar, a pesar de ello, la diversidad estilística. Por esto puede considerarse al arte justiniano como el cimiento para el arte sacro hasta el Renacimiento y, en consecuencia, permeando incluso al arte moderno. Gracias a este emperador en su afán por ser reconocido en sus aportaciones al arte, los artistas medievales y modernos, así como muchos estudiosos dedicados a este periodo, han podido acercarse a las tradiciones y costumbres romanas.

El periodo justiniano está caracterizado por tres grandes obras: Santa Sofía en Estambul (fig. 7), San Vital en Ravena, y

<sup>34</sup> Aunque cabe mencionar que Procopio fue capaz de mostrar a Justiniano I bajo una luz menos favorable en su *Historia secreta*, compuesta en torno al 550-562 y mencionada en el *Suda* bajo el título griego Ἀνέκδοτα (inédito) descubierta más tarde en la Biblioteca Vaticana.

<sup>35</sup> Procop., *Aed.* I, I, d 20: Τὰ νῦν δὲ, ὅπερ εἶπον, ἐπὶ τὰς οἰκοδομίας τούτου δὴ τοῦ βασιλέως ἡμῖν ἰτέον, ὡς μὴ ἀπιστεῖν τῷ τε πλήθει καὶ τῷ μεγέθει ἐς τὸν ὀπισθεν χρόνον τοῖς αὐτάς θεωμένοις ξυμβαίη, ὅτι δὴ ἀνδρὸς ἑνὸς ἔργα τυγχάνει ὄντα.





Figura 7. Santa Sofía (detalle).

el Monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí. Santa Sofía, construida entre los años 532 y 537, es una construcción en la que todo el decorado se ve, estrictamente, sujeto al efecto arquitectónico; en el exterior, no se tiene gran cuidado del adorno, siguiendo el estilo imperial romano; el interior se ve revestido con numerosas tallas de mármol y representaciones no antropomórficas, de cruces, adornos plantiformes y geométricos, integrados al conjunto arquitectónico. La Iglesia no carecía por completo de arte figurativo, pues allí se encontraban varias estatuas fabricadas con metales preciosos, sin embargo, los arquitectos no idearon espacios asignados para ciclos icónicos y mosaicos.<sup>36</sup> Se desco-

<sup>36</sup> Los nombres de los diseñadores son recogidos por el mismo Procopio, *Aed.* 1, 1: «Ἀνθέμιος δὲ Τραλλιανός, μηχανοποιός δὲ Ἰσίδωρος Μιλήσιος



noce la razón por la que el emperador se resistió a los mosaicos icónicos, aunque lo más probable es que respondiera a un motivo estético, práctico o de carácter teológico, pues entonces comenzaban a levantarse los primeros movimientos iconoclastas.

En vista del claro patronazgo que dieron el emperador y su esposa, Teodora, a las artes, Constantinopla debió ser una importante fuente de artistas en este periodo. Hecho comprobable a través de las grandes obras que fueron desarrolladas, y que aún subsisten en la ciudad, o por las que se realizaron fuera con una evidente influencia de los artistas capitalinos.

Así, uno de los frutos más probables de los artistas que trabajaron fuera de Constantinopla son los mosaicos del Monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí. Mandados construir en una capilla por santa Elena, madre del emperador Constantino I, en el lugar donde, según la tradición, Moisés habló con Dios. Más tarde, Justiniano I mandó construir un monasterio en aquel lugar entre el 550 y 551, a cargo de Estéfano de Aila,<sup>37</sup> aunque su nombre verdadero es Monasterio de la Transfiguración, fue consagrado a santa Catalina de Alejandría,<sup>38</sup> nombre con el que se le conoce hoy día. La estructura del monasterio está construida a base de basalto y materiales locales, se trata de una basílica con una nave central y dos laterales, con unas torres en el extremo oriental, conservando aún la zarza en el extremo oriental, también decorado con mosaicos y motivos variopintos, pero con un desarrollo más abstracto del arte iconográfico, casi siempre partiendo de la idea propia de la simbolización.

---

/ Antemio de Trales y el arquitecto Isidoro de Mileto».

<sup>37</sup> Actual Eilat, una de las ciudades estado de Israel.

<sup>38</sup> Natural de Alejandría, fue una mujer de cuna noble que estudió filosofía. Inspirada por una revelación en sueños se convirtió al cristianismo y luego comenzó su predicación con la conversión de la esposa del emperador Majencio, uno de sus oficiales y cincuenta de sus soldados. En venganza, el emperador, reunió a cincuenta eruditos para retarla a un debate religioso, terminando con la conversión de éstos. Majencio ordenó que la ataran al potro para ser despedazada y decapitada enseguida. Sus restos fueron llevados al Monte Sinaí por ángeles, para luego ser encontrados por monjes durante una peregrinación.

La iglesia fue construida dentro de un recinto monástico consagrado a la Virgen María,<sup>39</sup> motivo por el cual los mosaicos que adornan la bóveda del ábside y el arco que se levanta sobre éste, representan episodios en la vida de Moisés relacionados con la fundación del monasterio: Moisés aflojando las tiras de sus sandalias<sup>40</sup> y recibiendo las Tablas de la Ley.<sup>41</sup> Debajo de estos dos paneles se encuentra otra composición de cinco elementos: Jesucristo representado en forma de cordero dispuesto sobre una cruz de oro,<sup>42</sup> rodeado dentro de un medallón enmarcado por ángeles que parecieran volar hacia éste, ofreciéndole el cetro y la esfera del mundo. La composición se completa con otros dos medallones, a la izquierda el busto de Juan el bautista, y a la derecha la Virgen María,<sup>43</sup> conformando así el grupo conocido como *δεήσις* (*deesis*),<sup>44</sup> palabra que se volvió usual, sobre todo en las entradas de los templos, constituyéndose así como una especie de motivo iconográfico.

La bóveda del ábside (fig. 8) cuenta con una representación de la Transfiguración de Cristo<sup>45</sup> enmarcada por una serie de medallones con retratos de los santos, más abajo los apóstoles y, en la base, los profetas y dos monjes, estos últimos con mandorlas cuadradas, por lo que se asume que fueron líderes del monacato de aquel tiempo, los personajes en la Transfiguración fueron representados de forma poco realista para evitar que los peregrinos se vieran atraídos por el arte antes que por su significado. Éste es un ejemplo de la importancia y fuerza que alcanzó esta técnica como medio de difusión de la doctrina cristiana durante el siglo VI.

<sup>39</sup> Puesto que se reconoce en la «zarza ardiente» un antetipo iconográfico de la Virgen María.

<sup>40</sup> *Ex* 3, 5.

<sup>41</sup> *Ib.* 34, 27.

<sup>42</sup> Ἄμνος τοῦ Θεοῦ (*amnos tou Theou*, lat. *agnus Dei*): el cordero, cuando sostiene con sus patas la cruz (también llamado vexilífero), suele representar la resurrección.

<sup>43</sup> Ambos honrados como los máximos representantes de la humanidad en el reino de los cielos, simbolizando así las plegarias de la humanidad a Cristo.

<sup>44</sup> Ruego u oración, posteriormente utilizado para denominar a los personajes conocidos como orantes.

<sup>45</sup> *Mt* 17, 2.



Figura 8. *Transfiguración de Cristo*. Ábside de Santa Catalina del Monte Sinaí.

Aunque menos impresionantes, pero mejor conservados, son los mosaicos del templo de planta octogonal en San Vital de Ravena (c. 546-548) elaborados bajo la supervisión del arzobispo Maximiano (c. 500-556),<sup>46</sup> cuya decoración data de la época posterior a la reconquista de Ravena de manos de los heréticos ostrogodos alcanzada por las tropas de Justiniano en el 540, lo que explicaría su especial iconografía. Al igual que en el Sinaí, los

<sup>46</sup> También conocido como san Maximiano fue el vigésimo octavo obispo de Ravena, y el primero en Occidente en llevar el título de «arzobispo», como titular de una diócesis metropolitana. Recibió el episcopado de manos del papa Vigilio y del emperador Justiniano, llegando a ser una de las figuras más conocidas del siglo VI. Gracias a la biografía del sacerdote Agnelo, sabemos que Maximiano nació en Pola, Istria, llegando a ser diácono de la iglesia local. Posteriormente, en Constantinopla Justiniano le entregó el puesto vacante de obispo de Ravena el 14 de octubre de 546, episcopado que representó la edad de oro para esta iglesia, completando y consagrando las basílicas de San Miguel y San Vital, entre otras, que fueron embellecidas bajo su supervisión.

mosaicos ilustran varios temas que aparecen de forma entrelazada, pero el propósito inicial de éstos es el regreso de la ortodoxia a la ciudad. Para ello los mosaicistas representaron a Justiniano junto con la emperatriz Teodora (fig. 9) siendo partícipes de la liturgia divina (tema que no alcanzó a llegar hasta la iglesia de Occidente). Más arriba, sobre los muros, se refuerza la idea antiherética con la representación de varios pasajes bíblicos en los que se exalta la redención del género humano por medio de Jesucristo, así como la conmemoración de la Eucaristía, alejándose un tanto del propósito central del arte cristiano y concentrando su mensaje en el tema dogmático-religioso.

El estilo en que son representados los personajes es mucho más natural y con rasgos menos severos, todos ellos envueltos en una decoración que lo recubre todo, techos, pisos y paredes, algo más parecido a lo descrito respecto a Santa Sofía.

A partir de las observaciones y descripciones anteriores es posible argüir cómo gran parte del desarrollo en el arte bizantino se debió al gran éxito que tuvo la decoración de la arquitectura, penetrando el sentido de la monumentalidad, hasta en los más pequeños



Figura 9. Teodora y su cortejo. San Vitale, Ravena.

detalles, en su mayor parte con la intención de historiar, aunque sin dejar de lado, por su contenido teológico, la simbolización de algunos elementos como la mandorla o los pasajes bíblicos, ya que en ellos se encuentra una parte medular de la función orante del arte.<sup>47</sup> Incluso, resulta pertinente mencionar en este punto que de esta época —siglo VI— datan cierto número de manuscritos elegantemente iluminados y decorados con páginas de pergamino teñidas de púrpura: el libro del *Génesis*,<sup>48</sup> un Evangelionario conservado en Rossano,<sup>49</sup> al sur de Italia, y un fragmento de los evangelios que se encuentra en la Bibliothéque Nationale de París;<sup>50</sup> libros que nos ofrecen claros ejemplos de miniaturas, efecto del arte monumental, por sus rasgos comunes con la ornamentación en las iglesias.

Particularmente estos evangelios interesan por presentar en sus ilustraciones las relaciones tipológicas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, siendo, quizá, uno de los conductos más importantes a través de los cuales se difundieron las composiciones, estilos y figuras para ser representados a lo largo y ancho del Mediterráneo. De modo que se encuentra, por ejemplo, que la representación de la Última Cena en el libro de Rossano resulta sorprendentemente similar a la de un mosaico en la iglesia de San Apolinar el Nuevo, Ravena (c. 520), y así pueden numerarse diversos objetos por medio de los cuales se expandió el estilo bizantino, saliendo de las fronteras de Constantinopla.

### 2.1.3 *Arte postjustiniano (siglos VI-VIII)*

Resulta una tarea complicada el estudio del desarrollo artístico posterior a Justiniano, a causa de los diferentes movimientos y tensiones históricas que se desarrollaron durante este periodo,

<sup>47</sup> Al respecto de los usos teológicos y orantes del arte bizantino resulta pertinente el estudio presentado en la tesis de Quensel Nieto, *Surgimiento de la iconografía bizantina y elementos teológicos*, pp. 106-10.

<sup>48</sup> Actualmente conservado en la Nationalbibliothek de Viena bajo la clave *Cod. Gr. Suppl.* 1286.

<sup>49</sup> Dentro del llamado tesoro catedralicio en el *Codex purpureus*.

<sup>50</sup> *Cod. Gr. Suppl.* 1286.



puesto que comenzó a gestarse el dominio del temor y las supersticiones en contra de los usos idolátricos de los iconos, extendiéndose a través de todo el Imperio.

De este tiempo subsisten algunos iconos en tablas conservados en el Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí, antes mencionado, principalmente, al encausto,<sup>51</sup> iconos de Cristo, san Pedro y la Virgen María entronizada con el niño Jesús (fig. 10).

También en el proceso de redecoración de la iglesia de San Demetrio de Tesalónica, llevada a cabo en la segunda mitad del siglo VII, se colocaron iconos en mosaicos monumentales en los que se representa al, entonces, perseguido pueblo cristiano por medio de la figura de algunos santos locales, con los que los ciudadanos podían identificarse y a los cuales podían dirigir sus plegarias en busca de salvación. Así, por ejemplo, están representados los milagros y poderes sobrenaturales de san Demetrio, santo de culto local, cuyas hazañas fueron también consignadas en esos mismos años, pero dándole el lugar de intercesor en las oraciones entre la esfera humana y la divina.

Un ejemplo similar de panel votivo de santos se halla en los frescos del Monasterio de Santa María la Antigua, en el Foro romano, pero, a diferencia del anterior que tiene un tratamiento casi abstracto, la pintura de Roma, también hecha por artistas bizantinos, representa las figuras de forma realista en ambientes



Figura 10. Virgen con el niño. Monasterio de Santa Catalina, en el Sinaí.

<sup>51</sup> La encáustica, que deriva del griego ἐγκαύστικός (*enkaustikos*, grabado a fuego), es una técnica de pintura que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos.

naturales. Una extensión más que se dio del uso de los iconos religiosos en Bizancio, ocurrió cuando el emperador Justiniano II (685-711) mandó representar el busto de Cristo en sus monedas o los nueve platos de plata, encontrados en Chipre,<sup>52</sup> mandados a hacer, según parece, durante el reinado de Heraclio (610-641) en los que se representa el tema de la vida de David, muy probablemente como referencia tipológica a las victorias del emperador en sus campañas contra los persas. Esto que demuestra que el tratamiento estilístico no estaba, necesariamente, condicionado al propósito de los iconos, no obstante, sí existían personajes y pasajes escriturísticos con un propósito específico definiéndose desde entonces el catálogo iconográfico de la cristiandad.

## 2.2 Iconoclasia

*El autor debe estar en su obra como Dios en el universo: presente en todas partes, pero en ninguna visible.*<sup>53</sup>

Del griego εἰκών, imagen, y κλάω, romper, iconoclasia es el término con que se denomina al movimiento surgido dentro de la Iglesia cristiana como respuesta al uso, casi excesivo, de imágenes religiosas, especialmente en el contexto del Imperio Bizantino entre los siglos VIII y IX. Alrededor de los años 726 y 730, el emperador León III, llamado el Isáurico (c. 675-741), promulgó un decreto que prohibía la veneración de imágenes, conocido como «reforma iconoclasta». Aunque la decisión del emperador fuera cuestionada e, incluso, condenada por los papas Gregorio II (?-731) y Gregorio III (?-741), se le dio aplicación en Constantinopla por el mismo León, y más rigurosamente por su hijo y sucesor Constantino V (718-775), quien consideraba el culto a las imágenes como idolatría, condenándola, absolutamente, en un consejo celebrado en el palacio de Hieria hacia el 754. La adhesión de la emperatriz Irene

<sup>52</sup> Actualmente repartidos en el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo de Chipre en Nicosia.

<sup>53</sup> Frase atribuida a Flaubert.

(c. 752-803) al poder trajo consigo algunos cambios importantes dentro de la política imperial, entre los que se cuenta, la condena de la iconoclasia en el II Concilio de Nicea (787).

Una segunda oleada de corriente iconoclasta se dejó sentir, igualmente bajo el auspicio del Imperio, en la segunda mitad del siglo IX, que concluyó con la condena total y final de la iconoclasia por parte del Consejo de la ortodoxia, llevado a cabo en 843 bajo el patrocinio de la emperatriz Teodora II (?-c. 867). A pesar de sus sólidos fundamentos teológicos, la oposición por parte de la Iglesia, y, principalmente, del Imperio, que buscaba evitar más disputas y división con el papado, el movimiento iconoclasta comenzó a perder una gran parte de su fuerza hasta casi ser llevado al olvido. Tanto su introducción como su condena fueron el resultado de instancias imperiales, que no eclesiásticas, reforzando con ello el Imperio su poder sobre autoridades seculares y espirituales.

La iconoclasia es la herejía nacida de la Iglesia oriental que más tarde daría paso al cisma de Focio, haciendo eco, aunque en menor escala, en el reino de los francos en Occidente. En Oriente su historia puede dividirse en dos grandes persecuciones en cuya cúspide se encuentra la figura de las emperatrices Irene y Teodora.

### *2.2.1 Primera persecución iconoclasta*

El origen del primer movimiento contra la adoración de las imágenes aún resulta algo turbio, puede atribuirse, muy probablemente, a una posible influencia musulmana, para quienes cualquier clase de representación resulta una abominación; si bien, es cierto que los primeros disturbios comenzaron bajo el auspicio del califa de Damasco y que los emperadores iconoclastas fueron apoyados y aplaudidos en su campaña por sus «rivales», no es probable que la causa principal del celo del emperador contra el culto haya nacido del ejemplo de su enemigo. Es más probable que el origen de éste, como ya se ha dicho, sea la oposición propia del naciente cristianismo, gracias a su herencia judía, bajo el argumento de que podía derivar en una idolatría declarada,



surgida del paganismo de que procedían los primeros cristianos. Los paulicianos,<sup>54</sup> entre los fundamentos de su herejía, sostenían que toda materia, sobre todo el cuerpo humano, es mala, por lo tanto, toda manifestación externa de una religión, es decir, sacramentos, ritos, imágenes y reliquias debían ser destruidas, en especial el culto a la cruz, puesto que, según ellos, Cristo sólo había sido crucificado en apariencia. A partir del siglo VII estos herejes comenzaron a tener una influencia importante en Constantinopla, a pesar del intermitente sufrimiento de persecuciones, por lo que muchos de los católicos fueron influenciados por su doctrina y terminaron compartiendo su aversión por las imágenes, entre éstos se cuentan varios obispos como Constantino de Nacolia en Frigia, Teodosio de Éfeso (?-722), Tomás de Claudiópolis y Xeneas de Hierápolis, obispo nestoriano y principal precursor de la iconoclasia que logró influenciar las esferas más altas de la sociedad, llegando hasta el emperador León III, el Isáurico, quien comenzó la persecución.

El primer acto de esta naturaleza es una persecución similar en los dominios del califa de Damasco, Yezid I (645-683), y sus sucesores, principalmente Yezid II (687-724), quienes, por su pensamiento musulmán, consideraban toda imagen como un ídolo por lo que decidieron erradicarlos en todo su territorio, incluyendo a sus súbditos cristianos, quedando sentado, así, el antecedente claro de las persecuciones posteriores en Siria y Constantinopla. León III, el Isáurico, severo soldado y líder, de quien se sospecha una posible inclinación al Islam, influenciado

<sup>54</sup> Herejía de tendencia dualista por influencia maniquea, cuya base era la distinción entre un Dios bueno, creador del mundo espiritual, y uno malo, Demiurgo, creador del mundo material y sensible; sus orígenes no son del todo claros, fundados alrededor del siglo VI en Armenia y pronto extendidos hacia los Balcanes. En el siglo IX ya formaban una comunidad bien organizada en Bizancio, hasta que fueron expulsados por la emperatriz Teodora II, huyendo a Bulgaria. A finales del siglo IX, luego de que formaran un «ejército» en apoyo de los heterodoxos, fueron derrotados, y ya entrado el siglo XII fueron forzados a convertirse al catolicismo por el emperador Alexio I, lo que terminó por desaparecerlos completamente. Al parecer el nombre de paulicianos fue tomado de su fundador, Paulo, aunque su verdadero líder fue un tal Constantino, también conocido como Silvano, quien llevó la herejía al Asia Menor y Tracia.

por el califa Omar II, que intentó convertirlo sin éxito, adoptó la iconoclasia. Fácilmente ganó la simpatía de los, entonces, enemigos de las imágenes cristianas, en particular de Constantino de Nacolia, bajo la premisa de que éstas habían sido el principal obstáculo para la conversión de judíos y musulmanes, además de causa de supersticiones, debilidad y división del Imperio y, sobre todo, que habían infringido el primer mandamiento.

La campaña contra las imágenes, idea de León III, era parte de un intento de reforma para la Iglesia y el Estado con la que se buscaba centralizar el poder eclesiástico, tanto como fuera posible, en la figura del patriarca de Constantinopla y así, por consecuencia, concentrar el poder del Imperio. Además de su aversión a las imágenes, los emperadores iconoclastas se vieron influenciados por un fuerte racionalismo que los llevó a despreciar a los monjes. En 726, León III finalmente publicó un edicto en el que declaraba que toda imagen era considerada un ídolo, prohibido en *Éxodo* 20, 4-5, y mandó que todas las imágenes en las iglesias fueran destruidas, decisión que trajo consigo grandes revueltas y motines. El patriarca Germán (635-732) protestó en contra del edicto, por lo que fue depuesto y acusado de traición siendo sustituido por Anastasio (730-754), quien era simpatizante de las ideas del emperador. Los principales y más firmes opositores de la iconoclasia fueron los monjes orientales, por lo que, junto con la destrucción de las imágenes, también se inició una violenta persecución en los monasterios, con la intención de exterminar el monacato.

El papa al frente de la Iglesia durante esta primera oleada iconoclasta fue Gregorio II (713-731) a quien le fue ordenado, por León III, erradicar las imágenes en las iglesias de Roma y convocar un concilio para prohibir su uso, sin embargo, éste contestó, alrededor del 727, con una gran defensa a favor de las imágenes.<sup>55</sup> En ésta explica la diferencia entre imágenes sagradas e ídolos, describiendo el uso legítimo y la adecuada reverencia que les debe ser brindada por los cristianos, culpando al emperador de interferir en el ámbito eclesiástico y de perseguir a los ven-

<sup>55</sup> Gregorio II, *Ep. XII ad Leonem Isaurum Imperatorem. De sacris imaginibus.*

dedores de imágenes, negando la posibilidad de un concilio bajo el argumento de que lo que debe hacer el emperador es dejar de alterar la paz en la Iglesia. León, por su parte, lo amenazó con ir personalmente a Roma a destruir la estatua de san Pedro y tomar al papa. Gregorio respondió al emperador recordándole lo inútil de la persecución emprendida por Constancio contra Martín I, además de señalarle el apoyo de la comunidad en defensa de las imágenes, León no se dio por vencido argumentando que al no existir ningún concilio que apoye el uso de imágenes, él, en su calidad de emperador y sacerdote, podía ordenar la prohibición y destrucción de éstas. Gregorio, al ver la respuesta del emperador, le recordó que los concilios no habían abordado el tema, pues en ellos no se defendía aquello que nadie atacaba, y que el título de sacerdote le había sido concedido, únicamente, como un cumplido a algunos soberanos en razón de la defensa que habían hecho de la fe cristiana, misma fe que ahora atacaba, perdiendo entonces su validez a los ojos de la Iglesia.

Mientras tanto, por un lado, la persecución ganó fuerza en el Este; los monasterios fueron destruidos, los monjes asesinados, torturados o desterrados. Los iconoclastas comenzaron a aplicar el mismo principio también contra el uso de reliquias, rompiendo sepulcros y quemando los cuerpos de los santos. Sumaron a esto la prohibición de plegarias y la intercesión de los santos en las iglesias. Por otro, lejos de la persecución y bajo la protección del califa, Juan Damasceno (754) escribía, en el Monasterio de Santa Saba, sus famosas apologías *Contra aquellos que destruyen los iconos sagrados*.<sup>56</sup> Paralelamente, en Roma, Ravena y Nápoles, la gente se sublevó contra la ley del emperador.<sup>57</sup> La revuelta de los adoradores de imágenes creció tanto que comenzaron a erigirse diferentes líderes, como es el caso de un tal Cosmas<sup>58</sup> que tomó

<sup>56</sup> PG 94, 1231-83.

<sup>57</sup> Este movimiento puede ser considerado un antecedente de la brecha entre Italia y el viejo Imperio que propició la independencia del papado y los Estados Papales.

<sup>58</sup> No se sabe mucho respecto a este monje, sólo algunos escasos datos que nos indican que fue un marino griego de Alejandría también conocido como Cosmas Indicopleustes, que viajó a Etiopía, la India y Sri Lanka, lo que le

el liderazgo de ésta. La furia del emperador no se hizo esperar y la insurrección fue aplastada en 727, junto con la decapitación de Cosmas, para que, posteriormente, en 730 fuera publicado un nuevo edicto en el que se era más severo con los rebeldes y se redoblabla la furia de la persecución.

Muerto Gregorio II, en 731, fue sucedido por su homónimo, quien continuó con la defensa de las imágenes sagradas con el mismo espíritu de su predecesor, tomando como primera iniciativa el enviar varias cartas al emperador que, sin embargo, no llegaron a su destino, pues el mensajero encargado de llevar dichas cartas fue arrestado y hecho prisionero en Sicilia. León, por su parte, siguió con la expansión de su movimiento y de sus territorios, así, por ejemplo, recuperó su lugar natal, Isauria, arrebatándola del poder de Antioquía y agregándola al patrimonio bizantino, añadiendo además Metrópolis, Seleucia y cerca de otras veinte sedes; más aún, confiscó todas las propiedades de la Santa Sede que pudo arrebatar en Sicilia y la parte sur de Italia. Esto, como es natural, aumentó los roces e intimidaciones entre el cristianismo oriental y occidental.

Gregorio III llevó a cabo un sínodo junto con noventa y tres obispos en el que se declararon excomulgados todos aquellos que causaran cualquier clase de daño a alguna de las imágenes de Cristo, María o los apóstoles. Pero el destino tampoco querría que este edicto viera la luz, ya que, al igual que el anterior, el encargado de llevarlo, un tal Constantino, fue apresado antes de lograr su encomienda. La respuesta del Isáurico no se hizo esperar al enviar una flota con la intención de atacar al papa, misma que sufrió un naufragio y fue dispersada por una tormenta.

León III murió en junio de 741 en medio de todos estos problemas sin haber visto sus políticas iconoclastas consumadas. Su trabajo fue continuado por su hijo y heredero del imperio, Constantino V (718-775),<sup>59</sup> quien tomara el poder inmediatamente,

---

valió su apodo, en la primera mitad del siglo iv. Más tarde, se hizo monje, probablemente nestoriano y, hacia 550, escribió un libro titulado *Topografía cristiana*, actualmente resguardado por la Biblioteca Vaticana.

<sup>59</sup> También conocido por su sobrenombre, «Coprónimo», pues se contaba

muerto su padre, ostentándolo durante treinta y cuatro años más. Constantino se convirtió en un perseguidor de adoradores de imágenes más arduo que su propio padre. Artabasto, chambelán y yerno de León III, aprovechó la oportunidad y, tomando ventaja de la impopularidad de las reformas iconoclastas se hizo con el poder, declarándose a sí mismo protector de los iconos santos, restaurando todas las imágenes y coronándose como emperador mediante la influencia del patriarca Anastasio y excomulgando a Constantino V como hereje, quien se marchó a las montañas de Isauria, de donde provenía su dinastía, para aliarse a la sección asiática del ejército bizantino que le ayudaría a regresar al poder. Constantino marchó sobre la ciudad y la tomó en 743 deshaciéndose ese mismo año de Artabasto y comenzando una furiosa venganza en contra de los rebeldes y adoradores de imágenes. Anastasio fue azotado en público, cegado y llevado a través de las calles humillantemente, obligándolo a volver a la iconoclasia para finalmente reinstaurarlo como patriarca hasta su muerte en 754.

Ese mismo año, Constantino, retomando la idea original, convocó a un gran sínodo en Constantinopla, al que asistieron cerca de trescientos cuarenta obispos; como la sede estaba vacante por la muerte de Anastasio, presidieron Teodosio de Éfeso (?-722) y Pastilias de Perge; Roma, Alejandría, Antioquía y Jerusalén se rehusaron a participar, ya que entendían que los delegados habían sido elegidos exclusivamente para cumplir las órdenes del emperador. Los obispos accedieron servilmente a todas las demandas de Constantino y decretaron que las imágenes se consideraban monofisitas<sup>60</sup> o nestorianas, ya que, al ser imposible representar la

---

que, siendo un bebé, en el momento de su bautismo había defecado sobre la pila bautismal.

<sup>60</sup> *Monofisismo* es el nombre con que se conoce a la doctrina que predicaba la unidad física entre la naturaleza humana y divina de Cristo, tuvo como primer promotor a Eutiques (378-c. 454), monje archimandrita de un monasterio en Constantinopla, quien se había levantado contra el nestorianismo, pero, al no haber entendido algunas fórmulas imprecisas de Cirilo de Alejandría sobre la unidad de Cristo, sostuvo que, antes de la Encarnación, había dos naturalezas en Cristo, y en la Encarnación la naturaleza humana había sido absorbida por la divina. Denunciado por Eusebio de Dorilea (?) al patriarca de Constantinopla, fue obligado a disculparse ante un sínodo que,

divinidad, éstas únicamente confundían o pretendían separar las dos naturalezas de Cristo, por lo que la única representación aceptada era la Santa Eucaristía, y toda imagen era considerada ídolo, y por lo tanto, aborrecible,<sup>61</sup> los vendedores de imágenes fueron considerados idólatras y los emperadores León III y Constantino V se erigieron como los grandes defensores de la fe ortodoxa.<sup>62</sup>

Finalmente, los obispos eligieron a su sucesor para la vacante de Constantinopla, Constantino, obispo de Sileo (750-766), que fue puesto como un títere del Imperio para llevar a cabo todos los designios de éste, continuando con la destrucción sistemática de las imágenes en cada una de las diócesis y con la persecución de aquellos que las defendieran. En lugar de los santos, los templos fueron decorados con imágenes de flores, frutos y aves. El emperador trató de abolir el monaquismo, dándole otro uso a los monasterios y prohibiendo el uso del hábito monacal. Las reliquias fueron destruidas y se prohibió la invocación de los santos. Se nos conservan algunos relatos de los destinos que tuvieron los monjes, así, por ejemplo, un monje llamado Pedro fue azotado hasta la muerte el 7 de junio de 761, mismo día que el abad Juan de Monagria, por haberse rehusado a destruir un icono, fue metido en una bolsa y arrojado al océano,<sup>63</sup> junto con un gran número de monjes que fueron torturados hasta la muerte de varias maneras.

En 776 el emperador decidió eliminar al patriarca Constantino II mandándolo azotar y decapitar para ser reemplazado por Nicetas I (766-780), quien fue fiel servidor del gobierno iconoclasta. Por su parte, los territorios en que no alcanzaba a lle-

---

en 448, lo excomulgó y depuso. Eutiques apeló ante el papa y con el apoyo del emperador Teodosio II, quien convocó el Concilio de Éfeso (449), siguió propagando su herejía. Como, a pesar de haber sido enviadas instrucciones dogmáticas del papa León Magno donde se aclaraba la duplicidad de las naturalezas, Eutiques mantuviera el apoyo de Dióscoro y del concilio, fue convocado un sínodo en Roma en el que el procedimiento de Éfeso fue condenado como un acto de bandidaje bajo el nombre de *Latrocinium Ephesinum*.

<sup>61</sup> Esto lo basaban principalmente en los textos bíblicos: *Ex* 20, 4-5; *Dt* 5, 8; *Jn* 4, 24 y *Rm* 1, 23-25.

<sup>62</sup> «Actas del Sínodo Iconoclasta de 754», en *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* 13, 205 ss.

<sup>63</sup> Cf. *Vetus martyrologium Romanum* (PL 94, 605-34).

gar el poder del emperador mantuvieron las viejas costumbres y rompieron cualquier relación con el patriarca iconoclasta de Constantinopla y sus obispos. Cosmas de Alejandría,<sup>64</sup> Teodoro de Antioquía<sup>65</sup> y Teodoro de Jerusalén<sup>66</sup> se levantaron como defensores de los iconos en comunión con Roma.

En 775 el emperador Constantino V murió y fue sucedido por su hijo León IV (750-780) quien, aunque no rechazó del todo las políticas iconoclastas, fue mucho más condescendiente al momento de hacerlas cumplir. Permitió a los monjes desterrados regresar a sus monasterios, toleró la intercesión de santos en las plegarias de los fieles y trató de reconciliar a todos los partidos. Nicetas I, fallecido en 780, fue sucedido por Pablo IV (780-784), un monje de Chipre que llevó a cabo una política iconoclasta moderada sólo por miedo al gobierno, pero fue la esposa de León IV, Irene, fiel veneradora del culto a las imágenes, quien se erigiera como la gran defensora de este culto tratando de instaurarlo nuevamente en la Iglesia, sin embargo, León, al final de su reinado, volvió a endurecerse en cuanto a las políticas iconoclastas, castigando a los cortesanos que conservaban alguna imagen e intentando desterrar a la emperatriz, cosa que no logró, pues la muerte lo alcanzó primero el 8 de septiembre de 780.

### 2.2.2 *II Concilio de Nicea (787)*

La emperatriz Irene, habiendo quedado como tutora de su hijo Constantino VI (771-797), quien tenía nueve años a la muerte de su padre, inmediatamente comenzó a deshacer el trabajo de los emperadores iconoclastas; se erradicó por un tiempo el temor al

<sup>64</sup> *Vid. supra*, p. 78, n. 58.

<sup>65</sup> Son escasos los datos que se tienen respecto a este personaje, sólo se sabe que fue tesorero y presbítero de Antioquía a quien se le atribuye haber acabado con el paganismo en su comunidad.

<sup>66</sup> Poco se sabe de Teodoro, algunos datos son que fue teólogo y asceta estricto oriundo de Jerusalén, que inició sus estudios en el Monasterio de San Sabás y posteriormente se trasladó a Constantinopla, lugar en que murió mártir, hacia 845, por ser un acérrimo defensor de las imágenes.

ejército de corte iconoclasta y se buscó restaurar la comunión rota con Roma y los otros patriarcados. Pablo IV, patriarca de Constantinopla, renunció y se retiró a un monasterio arrepentido por sus actos, sus abiertas concesiones y apoyo al movimiento iconoclasta; fue sucedido por Tarasio (c. 730-806), seguidor declarado de la adoración de imágenes. Tarasio y la emperatriz abrieron entonces las negociaciones con Roma y enviaron una embajada al papa Adriano I (772-795) reconociendo la primacía y rogándole ir en persona o, por lo menos, enviar delegados a un concilio que desharía la obra del sínodo iconoclasta de 754. El papa contestó con dos cartas: una para la emperatriz y otra para el patriarca. En ellas reiteró los argumentos para permitir el uso y veneración de imágenes sagradas, e hizo saber que concordaba con la propuesta del concilio, insistió también en la autoridad de la Santa Sede y demandó la restitución de la propiedad confiscada por León III. Además, censuró la repentina elevación de Tarasio, pues, siendo un laico, se le dio la investidura de patriarca de forma precipitada y rechazó su título de Patriarca Ecuménico, pero alababa su ortodoxia y su celo por las imágenes santas. Finalmente, confió todos estos asuntos al juicio de sus delegados, el arcepreste Pedro y el abad Pedro de Santa Saba. Los otros tres patriarcas estuvieron impedidos de contestar, ya que ni siquiera recibieron la carta de Tarasio, debido a los disturbios que había en esos momentos en el estado musulmán, pero dos monjes: Tomás, un abad egipcio, y Juan Sincelio de Antioquía, aparecieron con cartas de sus comunidades explicando la situación y mostrando que los patriarcas habían permanecido siempre fieles a las imágenes. Los dos, al parecer, fungieron como una clase de delegados para Alejandría, Antioquía y Jerusalén.

Tarasio inauguró el sínodo en la iglesia de los Apóstoles, Constantinopla, en agosto de 786, pero de inmediato fue dispersado por los soldados iconoclastas. La emperatriz, por su parte, decidió disolver dichas tropas y sustituirlas con otras que fueran partidarias de los iconódulos, para luego reunir al sínodo, el verano de 787, en Nicea, Bitinia, para celebrar el primer concilio general. El concilio duró del 24 de septiembre al 23 de octubre. Los delegados romanos presentes fueron los primeros en firmar las actas, ocupando



siempre los primeros lugares en las listas de miembros, pero fue el mismo Tarasio quien se encargó de conducir todos los procedimientos, puesto que los delegados romanos no hablaban griego.

En las tres primeras sesiones se rindió cuenta de los acontecimientos que habían llevado al concilio, se leyeron las cartas papales, que se aceptaron como fórmulas de fe, y se llevó a cabo la reconciliación con varios obispos que se habían unido a la iconoclasia. Sin embargo, se dejaron de lado aquellos pasajes acerca de la restitución de propiedades papales y la negativa respecto al repentino ascenso y uso del título de Patriarca Ecuménico dado a Tarasio.

En la cuarta sesión de dicho concilio se buscaron y establecieron las razones por las que debía permitirse el uso de imágenes sagradas de forma legítima.<sup>67</sup> Al final de esta sesión fue leída por Eutimio de Sardes una profesión de fe en este sentido. La quinta sesión se dedicó a explicar el origen de la iconoclasia, el cual fue localizado entre sarracenos, judíos y herejes, y a condenar sus escritos. La sexta sesión se centró en la validación del sínodo iconoclasta de 754, explicado más arriba, al cual se le negó la reivindicación como concilio general por no haber contado con la presencia del papa ni del resto de los patriarcas, además de la refutación de todo acuerdo, cláusula por cláusula. La séptima sesión merece mención aparte, puesto que fue en la que se erigió el Símbolo del concilio, después de repetir el Credo de Nicea y renovar la condena a todas las normas anteriores de herejía, desde arrianos hasta monotelitas,<sup>68</sup> fijando los padres su definición:

<sup>67</sup> Para legitimar este uso de imágenes se recurrió a las citas de las Sagradas Escrituras en las que se habla sobre las imágenes del templo, es decir, de los querubines que adornaban el Arca de la Alianza, principalmente *Ex* 25, 18-22; *Nm* 7, 89; *Hb* 9, 5.

<sup>68</sup> El *arrianismo* es una herejía del siglo iv que tomó su nombre de Arrio (256-336), sacerdote de Alejandría, y después obispo de Libia, quien desde el 318 sostuvo la idea de que no existen tres personas en la Trinidad, sino sólo el Padre, y que Jesucristo era sólo una más de sus creaciones y parte de su plan. Siendo el Hijo criatura, le da un principio y un final y, por lo tanto, hubo un tiempo en que no existió. Al sostener dicha tesis negaba la eternidad del Verbo, quitándole, por lo tanto, toda divinidad. Además, aunque centró su atención en negar su divinidad, hizo lo mismo con el Espíritu Santo, al que concebía como inferior al Hijo de Dios.

Definimos con toda certeza y cuidado que, así como la figura de la preciosa y vivificante cruz, también deben exponerse las venerables

---

Arrio, tras su formación en Antioquía, difundió sus ideas por Alejandría donde, en 320, Alejandro, el obispo en turno, convocó a un sínodo que reunió a obispos de Egipto y Libia con el fin de excomulgar a Arrio y sus seguidores, no obstante, la herejía continuó extendiéndose, llegando a desarrollarse una crisis tan grande que requirió la intervención del emperador Constantino, quien convocó, el 20 de mayo de 325, el Concilio de Nicea en que se condenaron todos los escritos de Arrio y todos sus seguidores condenados al destierro, hasta el 341, en que se celebró un concilio en Antioquía, encabezado por Eusebio de Nicomedia, en que fueron aceptadas varias afirmaciones heréticas acordes con el arrianismo; la oposición a este concilio fue tal que, Constancio II, emperador de Oriente, y Constante, de Occidente, convocaron el Concilio de Sárdica (343), en el que se logró el regreso de Atanasio y su restauración como obispo de Alejandría y la deposición de muchos obispos arrianos.

No fue sino hasta el 381 que, con la celebración del Concilio de Constantinopla, el cristianismo ortodoxo fue restablecido en Oriente y Occidente y, junto con la acción de los Padres capadocios, se logró la derrota final del arrianismo. Sin embargo, la herejía no moriría del todo, pues muchas de las tribus germánicas habían sido evangelizadas bajo estos preceptos, por lo que varios aún perviven hoy día.

El *monotelismo* es una doctrina que surgió a principios del siglo VII, pues, con el fin de conciliar a los monofisitas con los católicos ortodoxos, Sergio, patriarca de Constantinopla (610-638), propuso una doctrina que afirma únicamente la voluntad y operación de Cristo, restando poder al Padre. Al principio fue bien recibida por la Iglesia de Egipto y de Armenia, sin embargo, san Sofrónimo, obispo de Jerusalén, denunció la herejía con la carta de entronización de 634, dirigida al papa Honorio, no obstante, Sergio ya había ganado la confianza del papa, por lo que publicó con el apoyo de éste y el del emperador Heraclio, la *Extesis* (638), una profesión de fe que sustentaba su doctrina. Contra su escrito hubo levantamientos en las iglesias de Oriente y Occidente, de modo que Constante II (641-668), sucesor de Heraclio, se vio obligado a eliminar la *Extesis* por medio de un decreto llamado el *Tipo*, con el que se imponía el silencio en torno a la cuestión de la única y doble voluntad de Cristo. En 649, el papa Martín I reunió un concilio en Letrán donde fue condenado tanto la *Extesis* como el *Tipo* imponiendo una nueva doctrina en la que se hablaba de dos voluntades y una doble operación de Cristo, hecho que le costó el destierro. Pero la lucha contra el monotelismo no vio su final, sino hasta que el emperador Constantino IV (668-686) llegó a un acuerdo con el papa Agatón (678-681) en el que se liquidó la cuestión del monotelismo conviniendo que «la voluntad de la carne había sido impulsada por la voluntad divina. Como la carne es verdaderamente carne del Verbo divino, así la voluntad natural de la carne también es propia del Verbo divino» (Concilio de Constantinopla III, sesión 3).

y santas imágenes, tanto pinturas como mosaicos, como las que de otros materiales se tienen apropiadamente en las santas iglesias de Dios, y en los vasos sagrados, en los vestidos, en los muros y los cuadros, en las casas y los caminos, es tan clara la imagen del señor Dios y salvador nuestro Jesucristo, como de la señora nuestra santa madre de Dios intemerata, y de los honorables ángeles, y de todos los santos y también de las almas de los hombres.<sup>69</sup>

Finalmente, son declarados varios anatemas en contra de los líderes de las herejías iconoclastas y se procede al elogio de Germano, Juan Damasceno y Jorge de Chipre, los tres grandes defensores del icono durante este periodo. Y se procedió al envío de una delegación con la encomienda de llevar una carta de los clérigos de Constantinopla en la que se le informaba de las decisiones tomadas, junto con las actas del sínodo.

La octava y última sesión, llevada a cabo el 23 de octubre, en presencia de la emperatriz Irene y su hijo, se inició con un discurso del mismo Tarasio, que dio paso a la lectura en voz alta de las actas para ser aceptadas y firmadas por todos los presentes, incluyendo a la emperatriz y su hijo. El sínodo, entonces, fue cerrado con un sermón dirigido a la asamblea de padres por Epifanio, diácono de Catania. Fue enviado por Tarasio un informe de todo lo ocurrido a lo largo del concilio al papa Adriano,<sup>70</sup> quien las aprobó y las hizo traducir al latín.

A pesar de los logros y acuerdos conseguidos en dicho concilio, los roces y luchas intestinas en la Iglesia no habían acabado,

<sup>69</sup> *Concilium Nicaenum II*, acta 7: *...definimus in omni certitudine ac diligentia, sicut figuram pretiosae ac vivificae crucis, ita venerabiles ac sanctas imagines proponendas, tam quae de coloribus et tessellis, quam quae ex alia materia congruenter se habente in sanctis Dei ecclesiis et sacris vasis et vestibus et in parietibus ac tabulis, domibus et viis; tam videlicet imaginem domini Dei et salvatoris nostri Iesu Christi, quam intemeratae dominae nostrae sanctae Dei genitricis, honorabiliumque angelorum, et omnium sanctorum simul et almorum virorum.*

<sup>70</sup> Conocida como *Carta a Carlomagno*, es una especie de resumen en el que se incluyen todos los participantes del concilio, así como las decisiones tomadas en éste, actualmente puede consultarse en la *Carta apostólica duodecimum saeculum*, del sumo pontífice Juan Pablo II para celebrar el XII centenario del II Concilio de Nicea.

pues la cuestión de la propiedad de la Santa Sede y la amistad del papa con los francos seguiría causando tensiones entre Oriente y Occidente y más aún, la iconoclasia no había podido ser eliminada, ya que sobre todo en Constantinopla había un gran número de partidarios de ésta, principalmente, en el ejército.

### 2.2.3 *Segunda persecución iconoclasta*

Como si la historia se repitiera, veintisiete años después del II Concilio de Nicea, la iconoclasia tomó nueva fuerza y las santas imágenes volvieron a ser destruidas, creando nuevas revueltas y feroces persecuciones contra sus defensores con una exactitud impresionante, no sólo en los hechos, sino también en los protagonistas, pues los lugares de León III, Constantino V y León IV serían ocupados por una nueva generación de emperadores iconoclastas: León V, Miguel II y Teófilo. El papa Pascual I ocupó el lugar que anteriormente ostentó Gregorio II, el Patriarca Nicéforo se ve reflejado en Germano I, y san Juan Damasceno vive nuevamente en san Teodoro, el Estudita. Nuevamente un sínodo rechazó los iconos, y otro que lo siguió, los defendió. Nuevamente una emperatriz, regente de su joven hijo, puso fin a la tormenta y restauró la vieja costumbre, esta vez definitivamente.

El origen de este nuevo levantamiento fue, en realidad, consecuencia del primer movimiento, pues, como se explicó, en el ejército había quedado un número considerable de partidarios iconoclastas, lo que no es de extrañar tomando en cuenta que Constantino V se había vuelto un héroe por sus victorias contra los musulmanes, al punto de volverlo un santo entre ellos.<sup>71</sup> Cuando Miguel I fue derrotado por los búlgaros, en junio de 813, los

<sup>71</sup> En 746 Constantino V aprovechó la inestabilidad política en que se encontraba el gobierno del califa omeya para invadir Siria y conquistar Germanicea, actual Maras (ciudad natal de León III), en donde reorganizó a la población cristiana. Posteriormente, en 752, dirigió una nueva invasión contra el califa Abasí As Saffah, tomando Teodosiópolis y Mítlene para crear asentamientos de esclavos. Estos éxitos, que pudieran parecer poco significativos, hicieron posible llevar a cabo una policía más agresiva en el área de los Balcanes.

soldados lo obligaron a renunciar para sustituirlo con León el Armenio (775-820), quien quedaría como emperador bizantino hasta el día de su muerte. El emperador pronto se vería persuadido por el oficial Teodoro Cassiteras y el abad Juan Germánico de que todos los infortunios del Imperio se debían al juicio de Dios contra los veneradores de imágenes, de modo que usó todo su poder para derribar los iconos, volviendo a iniciar la problemática.

Los partidarios de la iconoclasia se reunieron en asamblea en 814 para preparar un nuevo ataque en contra de las imágenes, intentando continuar lo que había iniciado en el sínodo de 754. El emperador mandó llamar a Nicéforo I, patriarca de Constantinopla para entonces, con el fin de discutir el asunto concerniente al uso de las imágenes sagradas, éste se rehusó a asistir, puesto que consideraba que ya todo lo necesario de esa cuestión había sido resuelto por el séptimo Concilio General. En 815, ya comenzada la destrucción de imágenes, el patriarca fue llamado nuevamente a reunirse con el emperador, esta vez accediendo junto con un grupo de monjes para apoyar la causa iconódula. Ese mismo año León convocó un sínodo de obispos con el fin de destituir a Nicéforo y, bajo las órdenes imperiales, fue elegido Teodoro Cassiteras para sucederlo. Nicéforo, por su parte, fue desterrado más allá del Bósforo desde donde siguió con la defensa de las imágenes hasta el día de su muerte.

Entre los monjes que acompañaron al patriarca Nicéforo durante la audiencia estaba Teodoro, abad del monasterio Stoudion de Constantinopla, quien se convertiría en pieza clave durante toda esta segunda persecución, ya que se erigiría como líder de los defensores de iconos. Se volvió guía espiritual de Nicéforo en su resistencia ante el emperador, hecho por el que fue desterrado tres veces y escribió varios tratados polemistas, cartas y apologías a favor de la causa iconódula, bajo el principal argumento de que los iconoclastas incurrieran en una herejía de carácter cristológico, ya que, si Cristo no puede ser representado, se niega la naturaleza humana de éste, ya que ésta es la única que podría reproducirse gráficamente; por lo tanto, los iconoclastas caían en la herejía monofisita.<sup>72</sup>

<sup>72</sup> Vid. *supra* p. 80, n. 60.

Teodoro I, el nuevo patriarca, tomó como primera acción llamar a un sínodo que condenó al segundo concilio niceno de 787 y declaró su adhesión al de 754, ordenando la deposición, destierro o tortura para todos aquellos clérigos o funcionarios del gobierno que no aceptaran sus decretos causando el asesinato de un buen número de personas de todo rango y la destrucción de cientos de imágenes de todo tipo. Teodoro, el Estudita, rehusó la comunión con el patriarca iconoclasta y buscó la ayuda del papa Pascual I (?-824) en nombre de todos los iconódulos de Oriente. En contrapartida, Teodoro I hizo lo propio enviando también a sus delegados, los cuales fueron rechazados por el papado, ya que se le consideraba usurpador del rango que pertenecía a Nicéforo. El papa, en apoyo a la causa, ofreció a los monjes del Estudita y a otros que habían escapado de la persecución, el Monasterio de Santa Práxedes. Así, en 818, el papa Pascual envió delegados al emperador con cartas que refutaban, una vez más, las acusaciones de los iconoclastas. El papa, principalmente, insistía en la necesidad de los signos visibles para poder reconocer aquellos que no se perciben con los sentidos, de aquí la necesidad de los sacramentos, las palabras, la señal de la cruz, etcétera. Aunque el mensaje del papa no tuvo el efecto buscado, sí marcó un cambio en la Iglesia, ya que desde ese momento los católicos de Oriente volvieron la mirada hacia Roma con nueva lealtad aceptándola como un aliado invaluable, líder y último refugio durante la persecución; las protestas de los cristianos ortodoxos hechas a Roma en aquellos tiempos son el último testimonio antes del gran cisma.

La Iglesia oriental, entonces, se vio dividida en dos partidos que no volvieron a tener comunión entre sí: los perseguidores iconoclastas bajo el mando de su pseudopatriarca, Teodoro I, y los católicos, liderados por Teodoro el Estudita, que reconocía como único y legítimo patriarca a Nicéforo, y sobre él al lejano obispo latino y principal pastor de la Iglesia, el papa Pascual I. El día de Navidad de 820 León V terminó su tiránico reinado al ser asesinado en medio de una revuelta palaciega que dejó en el poder a Miguel II, también conocido como «el tartamudo» (770-829). Como emperador (820-829), Miguel siguió con las políticas iconoclastas de su predecesor, aunque al prin-

cipio de su reinado, con cierto ánimo de reconciliar la Iglesia; sin embargo, no cambió nada en las leyes iconoclastas rehusándose, incluso, a restaurar a Nicéforo e instalando a otro usurpador en su lugar, Antonio I, obispo de Silo (?-832). Por otro lado, hacia el 822, comenzó un movimiento encabezado por un general eslavo llamado Tomás, quien armó una peligrosa rebelión con el apoyo de los árabes que, aunque pareciera no tener relevancia alguna, fue un fuerte detonante para el levantamiento de los partidarios de la iconoclasia, además de que, luego de ser reprimido el movimiento en 824, Miguel aumentó su severidad contra los veneradores de imágenes, causando la huida de un gran número de monjes a Occidente. La furia de Miguel llegó a un punto tal que escribió cartas a Luis I, el Piadoso (778-840),<sup>73</sup> para persuadirlo de poner a todos los autoexiliados bajo la justicia bizantina. Aquellos católicos que permanecieron en Oriente fueron sometidos y torturados hasta la muerte, entre los que se encontraban Metodios de Siracusa y Eutimio de Sardes.<sup>74</sup> Las muertes de san Teodoro el Estudita (11 de noviembre de 826) y del legítimo patriarca Nicéforo (2 de junio de 828) fueron una gran pérdida para los ortodoxos de ese tiempo. Para entonces habían sido retiradas todas las imágenes de las iglesias y lugares públicos, las prisiones estaban llenas y los que no habían sido capturados fueron reducidos a una secta que se ocultaba alrededor del Imperio o exiliados a Occidente. Pero la esposa del emperador y su madre, Teoctista, eran fieles al segundo sínodo de Nicea y esperaban mejores tiempos.

La espera no fue tan larga como se hubiera pensado, pues, tan pronto como murió Teófilo, el 20 de enero de 842, dejó un hijo de tres años de edad, quien se convertiría en Miguel III.<sup>75</sup> Su madre Teodora fue la encargada de gobernar durante la infancia del emperador y, al igual que Irene, comenzó por detener los levantamientos en Bagdad y Creta, y buscó cambiar la situación

<sup>73</sup> Ludovico Pío, hijo y sucesor de Carlomagno, fue el rey de Aquitania (781-814), coemperador de su padre (813-814), emperador de Occidente y rey de los francos desde enero de 814 hasta su muerte.

<sup>74</sup> Estos y otros martirios, como el del monje Lázaro, los hermanos Teófanes y Teodoro, pueden constatarse en el *Martyrologium Romanum*, 27 de diciembre.

<sup>75</sup> También conocido como «el borracho», fue uno de los propiciadores del gran cisma de Focio.

iconoclasta liberando a los prisioneros y confesores, trayendo de vuelta a los exiliados. Por un tiempo dudó en revocar las leyes iconoclastas, pero pronto se decidió por volver a las condiciones del II Concilio de Nicea y excomulgó a los iconoclastas.

Este fue el último acto en la historia de la herejía iconoclasta. El primer domingo de Cuaresma (19 de febrero de 842) los iconos fueron llevados de regreso a las iglesias. Ese mismo día fue constituido como perpetua memoria del triunfo de la ortodoxia y fin de la larga persecución iconoclasta, se convirtió en la «Fiesta de la ortodoxia» de la Iglesia bizantina, celebrada y solemnemente guardada por unionistas y ortodoxos. Después de la restauración de los iconos en 842 aún quedó un partido iconoclasta en Oriente, pero nunca más mereció la atención de un emperador y, por ello, gradualmente se redujo y, eventualmente, murió.

#### 2.2.4 *La iconoclasia en Occidente*

Aunque no tuvo grandes repercusiones, como en Oriente, vale la pena mencionar el eco que tuvo esta problemática en el Occidente cristiano. El primero de los problemas se presentó en el reino Franco, gracias, principalmente, a una errónea interpretación y traducción de las expresiones griegas que se formulaban en el segundo concilio niceno, esto aunado al hecho de que ya, desde el 767, Constantino V había intentado ganarse la simpatía de los obispos francos para unirlos a su causa.

El problema comenzó cuando Adriano I (?-795) envió una muy poco cuidada traducción de las actas del concilio a Carlomagno (c. 745-814), que terminó en un malentendido. Otra de las razones fue el hecho de que los obispos francos objetaban en contra de los decretos de dicho concilio, pues era un pueblo idólatra de reciente conversión y sospechaban que cualquier movimiento podría resultar un estímulo para volver a ella, a esto hay que sumar que los pueblos germanos no conocían nada de los ritos bizantinos que se aplicaban a la reverencia de las imágenes, lo que a los francos resultaba una simple idolatría.



El papa no tardó en dar respuesta a los ochenta y cinco capítulos con una larga exposición en defensa del culto a las imágenes.<sup>76</sup> Antes de que esta carta llegara a su destino, los obispos francos mantuvieron el Sínodo de Frankfurt<sup>77</sup> que formalmente buscó la condena del II Concilio de Nicea y anatemizó a todos aquellos que no rindieran la misma adoración a las imágenes de los santos que la debida a la Divina Trinidad,<sup>78</sup> que igualmente fue rechazado por el emperador en turno, ya que el concilio contemplaba también su condena y la de Irene.

Los obispos, en el Concilio de Frankfurt, intentaron llegar a un término medio, sin embargo, la tendencia se volvió, en mayor medida, de corte iconoclasta. La correspondencia sobre las imágenes continuó durante algún tiempo entre la iglesia de Francia y la Santa Sede, y gradualmente los decretos del II Concilio de Nicea fueron aceptados a lo largo del imperio de Occidente. Finalmente, el papa Juan VIII (c. 820-882) realizó y envió una traducción más cuidada del concilio, que ayudó a terminar con los malos entendidos logrando entonces una mayor estabilidad entre ambos imperios, a pesar de varios casos aislados que no tuvieron mayor relevancia, hasta que, en el siglo XVI volviera a haber una nueva ruptura dentro de la Iglesia, y una controversia iconoclasta, algo importante, que terminaría con la división en protestantes y católicos.

### 2.3 Los *Libros carolinos*

Es una obra de compilación en cuatro libros que, de acuerdo con la tradición, son de la autoría del mismo Carlomagno,<sup>79</sup> escrita alrededor del 790 o 792. Los cuatro libros consisten, como se mencionó más arriba, en hacer una crítica, bastante severa, al II Concilio de

<sup>76</sup> Cf. *Epistula Adriani Papae ad Beatum Carolum Regem, de Imaginibus*. (PL 98, 772-95)

<sup>77</sup> El 1 de junio de 794 fue convocado y presidido por Carlomagno este concilio con el fin de condenar la herejía adopcionista y los decretos acerca de los iconos sagrados que se establecieron en el II Concilio de Nicea.

<sup>78</sup> Concilio de Frankfurt, canon II.

<sup>79</sup> Entre 120 o 121 capítulos, según la versión.

Nicea (787), particularmente respecto a sus actas, decretos y cánones relacionados con el uso y reverencia de las imágenes sagradas.

Puede considerarse a los *Libros carolinios*, como un grave tratado teológico en el cual tanto el sínodo iconoclasta de 754 y su oponente, el ya mencionado segundo concilio niceno, son sometidos a juicio por la iglesia de los francos y juzgados igualmente erróneos; el primero por prohibir tajantemente las imágenes de las iglesias calificándolas como pura idolatría, el segundo por defender una adoración absoluta de las imágenes, llegando al exceso de volverse, casi, una forma de idolatría.

A pesar de que la obra fue publicada bajo la autoría de Carlomagno, los conocimientos teológicos, filosóficos y filológicos parecen sobrepasar, por mucho, la erudición del emperador, lo que hace pensar que el autor pudo ser Alcuino (c. 735-804)<sup>80</sup> o, posiblemente, uno o más de los teólogos españoles o irlandeses que residían entonces en la corte franca.

La obra tuvo su origen, como se mencionó antes, en la muy defectuosa versión latina de las actas griegas del II Concilio de Nicea que por la ignorancia de los copistas romanos fueron malinterpretadas aún más;<sup>81</sup> en un texto crucial, por ejemplo, se omitió la partícula negativa, y en otro se hacía afirmar al concilio que las imágenes debían ser adoradas como la Santísima Trinidad, mientras que el texto griego auténtico es completamente ortodoxo. Esta versión fue criticada severamente por una asamblea de teólogos francos a la cual asistió Carlomagno. El abad, y luego santo, Angilberto (?-814)<sup>82</sup> recopiló de allí ochenta y cinco pasa-

<sup>80</sup> Alcuinus Flaccus Albinus, teólogo, erudito y pedagogo anglosajón de la época del Imperio Carolingio, encargado de las políticas educativas de Carlomagno y principal representante del Renacimiento carolingio, además de ser un vasto escritor cuya producción puede clasificarse en obras pedagógicas, teológicas, poéticas, hagiográficas y litúrgicas, a las que hay que sumar el conjunto de interpretaciones y revisiones hechas a las Sagradas Escrituras, y su enorme y valioso epistolario.

<sup>81</sup> Cf. Anastasio Bibliotecario en *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* 12, 981.

<sup>82</sup> De origen franco, fue un fiel servidor de Carlomagno, a quien auxilió como diplomático, abad y poeta, además de ser el consejero y maestro de sus hijos, y abad de Saint Riquier.

jes que podían considerarse nocivos y los llevó al papa Adriano I para su corrección. Este documento está perdido, pero su contenido se puede inferir de la moderada y prudente respuesta de Adriano en el 794.<sup>83</sup> Insatisfecho con esta defensa del concilio, Carlomagno mandó preparar la gran obra en cuestión, conocida desde entonces como *Quattuor libri Carolini*.

Éstos fueron impresos por primera vez en París, en 1549, por el sacerdote Jean du Tillet (?-1570), también llamado Tilio, luego obispo de Saint Briec y después de Meaux,<sup>84</sup> pero bajo autoría anónima y sin indicar de qué manuscrito obtuvo la información, ni el lugar donde lo encontró. Mientras, los Centurarios de Magdeburgo de inmediato se valieron de este escrito para presentarlo como una evidencia de la corrupción que hacía la Iglesia Católica de la verdadera doctrina respecto a las imágenes,<sup>85</sup> pues algunos apologistas afirmaban que era sólo una obra herética enviada por Carlomagno a Roma con el fin de que fuera condenada; otros afirmaban que era una simple falsificación, después de todo, el manuscrito de Tilio era muy reciente, pasaban por alto el hecho de que Agostino Steuco (1469-1549), bibliotecario del Vaticano, al escribir en defensa de la *Donatio Constantini*,<sup>86</sup> ya había citado

<sup>83</sup> *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* 12, 1061: *Nam absit a nobis ut ipsas imagines, sicut quidam garrunt, deificemus...* / Porque es ajeno a nosotros que, como algunos dicen, divinicemos estas imágenes.

<sup>84</sup> Como obispo de St. Briec participó en el Concilio de Trento en 1553, donde propuso hacer una traducción latina del *Σύνταγμα* (*Syntagma*) de Focio, junto con la interpretación de algunos otros manuscritos; mismo año en que obtuvo, de Roma, una versión hebrea del *Evangelió según Mateo*. En 1564, cambió su nombre al de Juan XV y ocupó la sede de Meaux como obispo y cuatro años después publicó una edición de las obras de Lucifer Cagliari en contra del emperador Constantino II, entre otras varias ediciones de diversas obras.

<sup>85</sup> Hacia 1559 aparecieron en Basilea los primeros tres volúmenes en folio de una obra titulada *Ecclesiae historia... secundum singulas centurias... per aliquot studiosos et pios viros in urbe Magdeburgia*. Ésta era la obra de un grupo de estudiosos luteranos que se habían reunido en Magdeburgo, y que fueron entonces conocidos como los Centurarios de Magdeburgo, por la forma de dividir su historia por centurias y por el lugar en que fueron escritos los primeros cinco volúmenes, ya que el resto fueron escritos en Weimar u otros lugares, aunque siempre manteniendo el subtítulo *in urbe Magdeburgica*.

<sup>86</sup> Documento anónimo del siglo VIII en el que se recoge un escrito atribui-

un pasaje de los *Libri Carolini*,<sup>87</sup> hallado en un manuscrito Vaticano en letra lombarda antigua; sin embargo, había desaparecido hacia 1759, según una carta del cardenal Domenico Passionei (1682-1761)<sup>88</sup> al erudito abad Frobenius Forster (1709-1791),<sup>89</sup> quien entonces planeaba una nueva edición de la obra.<sup>90</sup>

La autenticidad de la obra no puede ser cuestionada desde que Augusto Reifferscheid (1835-1887)<sup>91</sup> descubrió, en 1866, un manuscrito del siglo X en los Archivos Vaticanos.<sup>92</sup> Además, Hincmar de Reims (806-882)<sup>93</sup> evidenció que la obra existía en la segunda mitad del siglo IX. Su autenticidad fue largamente admitida por los eruditos católicos. La obra fue reimpressa por el editor imperialista Michael Goldast (1578-1635) de donde fue tomada por otros,<sup>94</sup> por ejemplo, Migne.<sup>95</sup>

Los *Libri Carolini* aceptan que se puedan usar las imágenes como ornamentos eclesiásticos para propósitos educativos y en

---

do al emperador Constantino donde reconoce la soberanía del papado y le dona la ciudad de Roma, varias provincias de Italia y el resto del Imperio.

<sup>87</sup> Cf. *Donatio Constantini* 1, 6 (en *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*).

<sup>88</sup> En 1741, fue nombrado bibliotecario adjunto de la Biblioteca Vaticana, junto con el cardenal Angelo Maria Quirini a quien sucedió en 1755, ahí se dedicó a la recuperación y restauración de los libros antiguos. Incluso, en su afán bibliófilo, entró en conflicto con los leales jesuitas, ya que compartía las ideas jansenistas y llegó a defender a algunos autores como Montesquieu, incluido el índice de los libros prohibidos.

<sup>89</sup> Como jefe de producción literaria en el Monasterio de San Emerano, es conocido por la edición que hizo de las obras de Alcuino que se reproducen en Migne, *PL* 100-1, y sus cinco tratados en latín sobre la *Vulgata*.

<sup>90</sup> Cf. *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio* 13, 1025-8.

<sup>91</sup> Arqueólogo y filólogo alemán que, por encargo de la Academia de Viena, se dedicó a la investigación archivística del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* de 1861 a 1866 arrojando varias ediciones de autores como Suetonio, Arnobio, Tertuliano, entre otros, compilados en la *Bibliotheca Patrum Latinorum Italica*.

<sup>92</sup> *Narratio de Vaticano Libror. Carol.*, Breslau, 1873.

<sup>93</sup> Arzobispo de Reims, consejero y propagandista de Carlos II de Francia, el Calvo, y prolífico autor de obras teológicas, políticas e históricas.

<sup>94</sup> *Imperialia decreta de cultu imaginum*, 1608, p. 67 ss. y *Collect. Constitut. Imper.* 1, 23.

<sup>95</sup> *PL* 98, 989-1248.

memoria de eventos pasados; sin embargo, es tonto quemar incienso ante ellas y usar luces, aunque es completamente errado sacarlas de la iglesia y destruirlas. Los escritores se escandalizaban principalmente por el término latino *adoratio*, dándole el significado erróneo de adoración absoluta, mientras que la palabra griega original προσκύνησις (*proskynesis*) sólo significa reverencia en actitud de postración, de modo que ellos insistían en que sólo Dios debía ser adorado (*adorandus et colendus*), los santos deben ser venerados sólo de manera adecuada (*opportuna veneratio*). Afirmaban que se le debía rendir honor reverencial a la tradición eclesiástica, a la cruz de Cristo, a la Santa Biblia y a las reliquias de los santos. Censuraban la excesiva reverencia que los griegos demostraban a su emperador, criticaban desfavorablemente la elevación de Tarasio al patriarcado de Constantinopla y hallaban defectos —no siempre sin razón— a la exégesis bíblica y patrística de los griegos. Por otro lado, confundieron ignorantemente los dichos y acciones de este concilio ortodoxo con las del conciliábulo iconoclasta de 754, a menudo tergiversaron los hechos y, en general, exhibieron una fuerte tendencia antigriega.

Como ya se ha dicho, el papa Adriano I en una carta dirigida a Carlomagno contestaba extensamente los ochenta y cinco *capitula* sometidos a su consideración. Le recordó al rey que doce de sus obispos habían formado parte de un sínodo romano que había aprobado el «culto» a las imágenes; refutaba cierto número de argumentos y objeciones presentadas y afirmaba la identidad de su enseñanza con la del muy respetado papa san Gregorio I, el Magno, respecto a las imágenes. También se defendía de manera digna, aun cuando no era reconocido por el emperador, llamando la atención al mismo tiempo sobre su propia ofensa contra los griegos que todavía retenían las iglesias y propiedades que el iconoclasta León III (717-741) le había arrebatado violentamente a la jurisdicción romana.

Un último eco del conflicto teológico cristalizado en los *Libri Carolini* se oyó en el Sínodo de París (825), el cual, no más sabio que su predecesor en cuanto a las versiones erróneas de las actas en cuestión, buscó en vano obtener del papa Eugenio II el abandono de la posición tomada por Adriano.

*Unos aman los caballos, otros los pájaros y otros las fieras; yo, desde niño, estoy poseído por un terrible deseo por poseer libros.<sup>1</sup>*

Una vez que hemos explorado las etapas de mayor desarrollo en la historia de la iconografía cristiana respondiendo a las preguntas de ¿dónde? y ¿cuándo?, nos permitimos a continuación emprender camino hacia una mejor comprensión del porqué es que la iconografía ha adquirido un rostro más o menos uniforme a partir de la tradición, y es que, como hemos podido ver, de la imagen plástica de los hechos trascendentales, las representaciones de dioses en la antigüedad, en que solo algunos atributos permitían distinguir cada deidad representada, adquieren un carisma diferente; sin embargo, en el caso de los cristianos, es «la Verdad»,<sup>2</sup> el hecho trascendente que debe comprenderse y, por ende, hacer llegar en el mensaje que posteriormente se busca representar.

Dicha verdad predicada por Cristo se entiende desde un sentido ontológico tal que adquiere su dimensión en el hecho de la propia encarnación,<sup>3</sup> pues, a partir de este hecho, Dios puede ser contemplado y se hace presente en las comunidades, de aquí que se afirme que el poder de la Iglesia consiste en la posibilidad de visibilizar lo invisible en esta misma encarnación, siendo ésta la *conditio sine qua non* la propia Iglesia no puede existir.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Iul., *Ep.* 9.

<sup>2</sup> *Jn.* 18, 38.

<sup>3</sup> *Cf. ib.* 1, 14.

<sup>4</sup> Bulgakov, «The icon gives the real feeling of the presence of God», p. 139.

Si bien es cierto que hablar de «la Verdad» en el arte deriva en un conflicto doble, pues ambos conceptos —Verdad y Arte— comparten un espacio de subjetividad de gran importancia, nos atrevemos a pensar que en algún punto el arte logra superar la brecha de lo subjetivo para ubicarse en el espacio objetivo conocido como «reacomodamiento» de la realidad, esto es, que en el arte pictórico existe una recomposición de las formas y los espacios que generan una realidad nueva y diferente, misma que acerca a las presencias invisibles a partir de hechos visibles y en el caso de tener que representar la Verdad única de la fe cristiana esto sólo es posible a través de la revelación de la misma.<sup>5</sup>

Por lo anterior, es necesario que al hacer un estudio sobre iconografía cristiana hagamos constantes referencias a las fuentes en las que ésta fue inspirada con el objetivo de autenticar los pasajes que los artistas nos han ofrecido en su obra. Las imágenes cristianas obedecen a diversos propósitos, no están hechas al libre albedrío del artista, pues se apegan en la medida de lo posible a lo que las Sagradas Escrituras, leyendas o textos hagiográficos dicen, aunque cabe observar que existe la posibilidad de que algún artista haya modificado en mayor o menor medida lo consignado por las Escrituras o, incluso, que recurriera a la adopción de imágenes de las religiones antecedentes al cristianismo en un proceso de inculturación.

La *Biblia*, el libro de los libros por excelencia, es el conjunto de escritos de carácter sagrado de muy diverso género (históricos, jurídicos, legendarios, líricos, hagiográficos, etcétera) escritos en diferentes épocas, lenguas y lugares, agrupados de forma distinta de acuerdo con la cultura que los compila.

La interpretación de la *Biblia* no es la misma, pues depende mucho del lugar en el que se esté leyendo; por ejemplo, no es igual para un cristiano que para un judío, y aun dentro de estas dos corrientes existen interpretaciones diferentes, hecho por el cual se han suscitado diversos cismas y herejías.

Para el cristianismo, la *Biblia* consta de dos partes principales: Antiguo y Nuevo Testamentos. En el primero están conte-

<sup>5</sup> Bedel, *La philosophie de l'art*, p. 58.

nidos los libros del canon judío ortodoxo y algunos del llamado canon helenístico o deuterocanónicos. El segundo se compone de veintisiete libros, contando cuatro evangelios, los *Hechos de los apóstoles*, veintiuna epístolas y el célebre *Apocalipsis*. A estos libros hay que añadir un cierto número de los llamados *apócrifos*, escritos pertenecientes a corrientes heréticas o miembros de la Iglesia que pretendían superar el dogma según su propia opinión y que no entran en ningún canon, pero que no dejaron de ejercer gran influencia en el arte sacro de épocas pasadas, por ejemplo, en la iconografía medieval y renacentista.

De las primeras traducciones importantes de la *Biblia* se pueden citar, del año 250 a., la llamada *Septuaginta* o *Versión de los Setenta*, pues, según la tradición, fue realizada por setenta sabios judíos de Alejandría, seguida de la llamada *Vulgata*, traducción latina realizada por san Jerónimo en el siglo IV, que se volvería la versión oficial de la Iglesia Católica hasta nuestros días.<sup>6</sup> Durante la Edad Media la *Vulgata* fue traducida a la mayor parte de las lenguas romances con el objetivo de que fuera entendida por todos. Hacia el año 1260 se llevó a cabo la primera traducción al castellano, la llamada *Biblia alfonsina*, por haberla mandado a hacer el rey Alfonso X, el Sabio, en la Escuela de Traductores de Toledo.

Otra versión importante, que seguramente fue la más utilizada por los Padres de la Iglesia de Occidente, es la llamada *Vetus latina*, que es una compilación de textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamentos, traducidos al latín mucho tiempo antes que la traducción de san Jerónimo. Sería un error pensar que sólo existe un libro bajo este nombre, pues en realidad está constituido por un numeroso grupo de manuscritos de diversos pasajes bíblicos, copiados por diferentes autores anónimos, en los que, por ejemplo, Bruce M. Metzger ha encontrado, al menos, veintisiete lecturas distintas del texto de *Lucas* 14.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> De esta traducción de san Jerónimo se ha desprendido la mayor parte de las traducciones con que se cuenta en la modernidad, incluso varias de las biblias en su introducción aclaran el hecho de que la versión se basa en la de Jerónimo, con apoyo en los textos griegos y hebreos.

<sup>7</sup> Metzger, *The text of the New Testament: Its transmission, corruption and restoration*, pp. 33-5.



La *Biblia* tuvo una mayor difusión a partir del siglo xv, gracias a la invención de la imprenta, aunque posteriormente causaría problemas a la Inquisición, pues, como ya se ha mencionado antes, según ellos, cada lector podría sacar su propia interpretación, al punto de que el hecho de poseer una *Biblia* en castellano durante el siglo xvi era motivo suficiente para sospechar de la impureza de sangre, lo que ameritaba encarcelamiento y hoguera. En inglés la versión de John Wyclif, prohibida también por la Iglesia, gozó de considerable circulación. Durante el reinado de Enrique VIII, en Inglaterra, surgieron varias versiones importantes, sobresaliendo la llamada *Great Bible*, versión utilizada por Shakespeare y los peregrinos del Mayflower que llegaron a América, aunque prohibida por el mismo rey. Otra destacada versión en lengua inglesa fue la llamada *Biblia del Rey Jacobo I* o *King James*. En español existen otras versiones importantes, todas ellas tomadas directamente de la latina de Jerónimo o de la griega de los LXX, entre ellas, las más conocidas son la Nácar-Colunga, Bover-Cantera, Herder, Paulinas y la actualmente conocida como *Biblia de Jerusalén*.

El icono constituye una parte importante de la celebración del culto, como instrumento y medio para la oración, y sigue siendo un elemento orgánico de la Iglesia hoy día. Para Juan Damasceno la imagen es la Biblia de los analfabetas: «Porque, en verdad, la imagen es un monumento: así todo lo que el libro es para aquellos que aprendieron las letras, así también la imagen es para los iletrados y rústicos: lo que al oído da la palabra, también la imagen lo ofrece a la vista».<sup>8</sup>

El culto a la imagen se convirtió en el triunfo de la ortodoxia, Nicea II, que conmemora a Nicea I, y la victoria sobre la herejía iconoclasta es el triunfo sobre las herejías cristológicas precedentes. La imagen no es ilustración, sino teosofía especulativa. Una visión teológica abraza la perspectiva estética; el icono es una «teoptía», una visión fundada en el conocimiento divino convir-

<sup>8</sup> Io.D., *Imag.* 1, 17: *Imago siquidem monumentum quodam est: ac quidquid liber est iis qui litteras didicerunt, hoc imago est illiteratis et rudibus: et quod auditui praestat oratio, hoc visui confert imago.*

tiéndose en un paradigma, una visión de lo invisible que muestra la naturaleza ontológica de lo real.

Este culto fue condenado y perseguido por lo que algunos de sus doctores incluso prohibían las pinturas. Tertuliano mismo condenaba las máscaras utilizadas por los actores, bajo el argumento de que si Dios prohíbe hacer imágenes, no debe copiarse la imagen del hombre que ha sido creado a imagen y semejanza de Dios.<sup>9</sup> Orígenes reconoce la actitud de los judíos, que prohibían las pinturas y esculturas para no caer en la tentación de hacerse ídolos porque: «Haciendo que los ojos del alma, a los insensatos, persiguan y se distraigan hacia la tierra lejos de Dios».<sup>10</sup>

Puede considerarse que la introducción del culto a las imágenes se fue gestando dentro de las mismas costumbres domésticas como lo testimonia Clemente cuando escribe: «La mirada del cristiano tropezaba a cada instante con objetos que le recordaban la mitología pagana. Encontrábanse pinturas licenciosas en todas partes; en los almacenes, en los sitios públicos de reunión y los dormitorios; hasta en los vasos, las sortijas y en los sellos había grabados provocando lujuria».<sup>11</sup>

Así fue que las comunidades cristianas comenzaron a adoptar estas costumbres y gradualmente fueron sustituyendo estas pinturas y grabados por otros que les identificaran, que les recordaran las enseñanzas o los hechos evangélicos. Respecto a esto, Tertuliano señala: «Empiécense a grabar en vuestros vasos las parábolas, como por ejemplo, la de la oveja perdida que el Señor buscó y que llevó sobre sus hombros».<sup>12</sup>

Clemente mismo parece olvidar sus antiguas prohibiciones cuando habla de las sortijas de los cristianos, aconsejándoles que hagan grabar en ellas una paloma, un pez, una nave con las velas extendidas, un arpa, un áncoa<sup>13</sup> o un pescador que le recuerde

<sup>9</sup> Tert., *De spectaculis* 33, 4.

<sup>10</sup> Orígenes, *Cels.* 4, 31: τοὺς ἀνοήτους τῶν ἀνθρώπων ἐπισπωμένης καὶ καθελοῦσης ἀπὸ τοῦ Θεοῦ εἰς γῆν τοὺς ὀφθαλμοὺς τῆς ψυχῆς.

<sup>11</sup> Clem. Al., *Prot.* 4.

<sup>12</sup> Tert., *De pudicitia* 7, 10: *A parabolis licebit incipias, ubi est ovis perdita a Domino requisita et humeris eius reuecta. Procedant ipsae picturae calicum uestrorum.*

<sup>13</sup> Ancla de una embarcación o soporte en forma de «T» utilizado para

al apóstol y a los niños sacados del agua, símbolos del bautismo. También recomienda que se abstengan de las representaciones de ídolos, con los cuales nada tienen que ver, como también deben abstenerse de representar el arco, la espada y el vaso, porque deben ser pacíficos y sobrios.<sup>14</sup>

Los paganos mismos acusaban a los cristianos de no tener imágenes en sus cultos, y que nada les era tan antipático como esto, aunque algunos de los paganos de ciertas culturas apoyaban la prohibición del culto, por ejemplo, Zenón prohibía los templos y las imágenes.

### 3.1 Antiguo Testamento

Se trata de la compilación de los libros de la antigua tradición judía que posteriormente retomaría el cristianismo, pues fue en este ambiente en que se desarrolló la naciente doctrina de los seguidores de Cristo, además de ser gran parte de ellos citados en el Nuevo Testamento por Jesús mismo.

El canon oficial, a partir del Concilio de Trento, consta de veinticuatro libros agrupados en tres partes: la *Ley* o *Pentateuco*, llamada *Torá* por los judíos, en cinco libros: *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*; después están los libros llamados *históricos*, en los que se incluyen *Josué* y *Jueces*, *Samuel* y *Reyes*, *Crónicas*, *Esdras*, *Nehemías*, *Rut*, *Tobías*, *Judith*, *Ester*, *Macabeos*; libros *poéticos* y *sapienciales*: *Job*, *Salmos*, *Cantar de los Cantares*, *Proverbios*, *Sabiduría*, *Eclesiastés* y *Eclesiástico*; a continuación los libros *proféticos* entre los que se cuentan *Isaías*, *Jeremías*, *Baruch*, *Lamentaciones*, *Ezequiel*, *Daniel* y los profetas menores.

El historiador Flavio Josefo, quien viviera durante el siglo I de nuestra era, ya reconocía veintidós libros, de los cuales no fueron aceptados algunos por los primeros cristianos, al considerarse apócrifos por no ser citados nunca en el Nuevo Testamento.

Fuera de la Iglesia sí existen algunas diferencias, por ejemplo, la ortodoxia griega para sus prácticas preservó su antiguo canon,

---

sostener estructuras en una construcción.

<sup>14</sup> Clem. Al., *Paed.* 3, 9.

aún utilizado hoy día, negando algunos de los libros deuterocanónicos, esto a causa de los problemas con las herejías, principalmente monofisismo,<sup>15</sup> nestorianismo<sup>16</sup> y las iglesias copta y armenia.

Entre las iglesias protestantes se continúa excluyendo del canon los deuterocanónicos, clasificándolos como *apócrifos*. En general los presbiterianos y calvinistas, sobre todo a partir del sínodo de Westminster (1848), se han declarado en contra de la distribución de toda *Biblia* que contenga los deuterocanónicos reglamentando:

Todos éstos [los libros canónicos] fueron dados por inspiración de Dios para que sean la regla de fe y de conducta.

[...] Los libros comúnmente titulados Apócrifos, por no ser de inspiración divina, no deben formar parte del canon de las Santas Escrituras, y, por lo tanto, no son de autoridad para la Iglesia de Dios, ni deben aceptarse ni usarse sino de la misma manera que otros escritos humanos.<sup>17</sup>

La Sociedad Británica y Extranjera de la Biblia, tomando como base el sínodo, a partir de 1826, en los países de habla inglesa decidió que estos libros serían únicamente apéndices de las biblias, aunque, por la hostilidad, sólo lo han conservado los luteranos ortodoxos en Alemania.

<sup>15</sup> *Vid. supra* p. 80, n. 60.

<sup>16</sup> Se conoce con este nombre a la herejía promovida por Nestorio (381-451), monje del convento de Eugregias y luego obispo de Constantinopla (428-431), de quien toma el nombre. Al asumir el patriarcado, Nestorio se encontró con una polémica teológica entre quienes otorgaban a María el título de Madre de Dios (Θεοτόκος) y los que la designaban sólo madre del Hombre (ἄνθρωποτόκος). Ante esta situación, influido en gran medida por su maestro Teodoro de Mopsuestia, propuso que Cristo era el nombre común de las dos naturalezas, teniendo por éstas al conjunto de propiedades cualitativas en detrimento del λόγος a quien no consideraba sujeto y portador de la divinidad y humanidad, proponiendo, entonces, que en Cristo existen dos naturalezas como personas concretas, reales e independientes, cuya unión voluntaria, accidental y moral es lo que negó su unión sustancial.

<sup>17</sup> Confesión de fe de Westminster I-III. *Cf.* también *Lc* 24, 27, 44; *Rm* 3, 2 y 2 *P* 1, 21.

### 3.2 Nuevo Testamento

La doctrina cristiana comenzó su expansión mediante tradición oral, pues, a diferencia de otros «fundadores de religiones», Jesús no dejó nada escrito o, al menos, no se ha encontrado ningún testimonio de ello. El mensaje, exclusivamente oral, fue dado a sus discípulos directos, y éstos, por su lado, propagaron dicho mensaje a las diferentes comunidades, judíos y gentiles.

A mediados del siglo I de nuestra era, este mensaje comienza a cristalizarse en forma de escritos, según la tradición, por testigos, dos de ellos directos: san Mateo y san Juan, y los otros dos por testigos indirectos: san Marcos y san Lucas, los que actualmente conocemos como evangelios. Cada uno de estos escritos fue destinado para su lectura dentro de una comunidad, cuyos límites no fueron, en principio, traspasados.

Por haber sido dirigidos a un grupo limitado de personas que debían tener un conocimiento de iniciados, no tuvieron una gran difusión, no obstante, existen testimonios de que ya comenzaba a formarse un canon bien determinado del Nuevo Testamento. En el siglo II, Ireneo de Lyon, haciendo alarde de sus dotes retóricas, nos da constancia de la validez, mediante argumentación teológica, que ya habían adquirido estos cuatro libros dentro de las comunidades cristianas:

Porque ciertamente hay cuatro regiones del mundo en el que existimos y cuatro espíritus principales, y fue diseminada la Iglesia sobre toda la tierra, por una parte, la columna y el fundamento de la Iglesia es el Evangelio y el espíritu de vida; es conveniente tener cuatro columnas, que exhalen incorruptibilidad de todas partes, y que vivifiquen al hombre [...] Puesto que los querubines son cuadriformes y las formas de estos mismos son imágenes de la disposición del Hijo de Dios. En efecto, el primer animal, dijo, [es] parecido a un león [...] el segundo, en verdad, parecido a un becerro [...] el tercero, en cambio, teniendo un rostro casi humano [...] el cuarto, parecido a un águila volando.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Ireneo, *Haer.* 3, 11, 8: *Quoniam enim quattuor regiones mundi sunt in*

Los testimonios de los Padres de la Iglesia nos dejan entrever cómo es que el uso de ciertos libros, aunque a veces no citados de forma literal, le daba mayor valor a un primer canon, también en el siglo II encontramos que en el mismo Nuevo Testamento puede verificarse el uso de una posible colección de las cartas paulinas:

La paciencia de nuestro Señor juzgadla como salvación, como os lo escribió también Pablo, nuestro querido hermano, según la sabiduría que le fue otorgada. Lo escribe también en todas las cartas cuando habla de esto en ellas. Aunque hay en ellas cosas difíciles de entender, que los ignorantes y los débiles interpretan torcidamente —como también las demás Escrituras— para su propia perdición.<sup>19</sup>

Los textos que conservamos de los Padres apostólicos no suelen citar los nombres de los autores de los libros del Nuevo Testamento, pero sus escritos se hallan plagados de alusiones y, haciendo una lectura atenta, podemos encontrar principalmente la *Septuaginta* y la *Vetus latina*, de tal suerte que resultan un testimonio valioso para datar el uso de los evangelios.

Es difícil precisar en qué momento comenzaron a escribirse los textos que conforman el Nuevo Testamento, pero al parecer ya existía un texto de uso «oficial» en lengua griega desde el siglo V. Existen muchos manuscritos de pasajes del Nuevo Testamento, en contraposición a los, casi nulos, del Antiguo, además de los llamados apócrifos, que, aunque no fueron bien recibidos por

---

*quo sumus, et quattuor principales spiritus, et disseminata est Ecclesia super omnem terram, columnam autem et firmamentum Ecclesiae est Evangelium et spiritus vitae; consequens est, quattuor habere columnas, undique flantes inco-rruptibilitatem, et vivificantes homine. [...] Etenim cherubim quadriformia, et formae ipsorum imagines sunt dispositionis Filii Dei. Primum enim animal, inquit, simile leoni [...] secundum vero simile vitulo, [...] tertium vero habens faciem quasi humana, [...] quartum vero simile aquilae volantis.*

<sup>19</sup> 2 P 3, 15-6: καὶ τὴν τοῦ κυρίου ἡμῶν μακροθυμίαν σωτηρίαν ἠγεῖσθε, καθὼς καὶ ὁ ἀγαπητὸς ἡμῶν ἀδελφὸς Παῦλος κατὰ τὴν δοθεῖσαν αὐτῷ σοφίαν ἔγραψεν ὑμῖν, ὡς καὶ ἐν πάσαις ἐπιστολαῖς λαλῶν ἐν αὐταῖς περὶ τούτων, ἐν αἷς ἐστὶν δυσνόητά τινα, ἃ οἱ ἀμαθεῖς καὶ ἀστήρικτοι στρεβλοῦσιν ὡς καὶ τὰς λοιπὰς γραφὰς πρὸς τὴν ἰδίαν αὐτῶν ἀπώλειαν.

la Iglesia, sí influyeron en gran parte de las tradiciones y, sobre todo, en el arte sacro.

Tanto la *Biblia* católica como la protestante u ortodoxa consta de veintiséis libros: los *Evangelios*: según san Mateo, san Marcos, san Lucas y san Juan; los *Hechos de los Apóstoles*, las trece *Epístolas* de san Pablo, la epístola de Judas, de Santiago, dos de Pedro, tres epístolas de Juan y el *Apocalipsis*.<sup>20</sup>

### 3.3 *Evangelios apócrifos*

Uno de los obstáculos interiores contra el cual tuvo que luchar el cristianismo fue la publicación de los llamados *Evangelios apócrifos* y de varias pretensiones de cánones apostólicos, muchos de ellos escritos por sectas heréticas o por algunos miembros de la Iglesia que pretendían tener la razón para hacer triunfar sus opiniones personales sobre el dogma o sobre la moral. Eusebio de Cesarea ya menciona como es que Dionisio, obispo de Corinto (168-177), lamentaba las falsificaciones introducidas en los evangelios y aún en sus propias cartas:

«Todavía el mismo autor (Dionisio de Corinto), comentando sobre sus propias cartas, que habían sido falsificadas, dice: «Porque yo escribí unas cartas tras pedirme algunos hermanos que lo hiciera, en las cuales los apóstoles del diablo han introducido cizaña quitando ciertas cosas y añadiendo otras. Para éstos está escrito el ¡ay! del Señor. No es de extrañar, pues, que algunos se hayan dedicado a falsificar las Sagradas Escrituras, viendo cómo maquinan con las de menor importancia.»<sup>21</sup>

Originalmente la palabra *apócrifo* (ἀπόκριφος, *apokriphos*, oculto o secreto) no tenía el significado que se le da hoy día de *espurio* o *falso*, al menos para la mentalidad de aquellos que utilizaron por primera vez esta palabra, por lo que sería más apropiado

<sup>20</sup> También conocido como *Revelaciones*.

<sup>21</sup> Eus., *HE* 4, 23, 12.

el nombre de *extracanónico*.<sup>22</sup> Al explorar los textos de los padres apostólicos, incluso es posible encontrarlos citados varias veces junto con los evangelios canónicos, y dentro de las listas de éstos.

En principio, un apócrifo era aquel libro revestido de un carácter demasiado sagrado y misterioso para ser conocido por cualquiera, por su misma calidad de *oculto* para la mayoría, y permitido únicamente para aquellos iniciados de alguna de las sectas que los desarrollaban e iniciados en el cristianismo. A fin de tener cierta aceptación, estos libros se difundían bajo la autoría de algún personaje bíblico o de un evangelista bien conocido por todos.

Para la actual terminología católica un apócrifo es la denominación dada a aquellos escritos judíos y protocristianos que nunca llegaron a ser considerados como canónicos en los concilios debido al rechazo doctrinal de su contenido. Para la teología *protestante* son los llamados *pseudoepígrafos* entre los que se incluyen los deuterocanónicos del canon católico.

A causa de su tratamiento temático y estilo, bien podría asegurarse que forman parte de las Sagradas Escrituras, ya que guardan determinadas semejanzas con los textos del canon del Antiguo y Nuevo Testamentos, además de aparecer bajo la autoría de escritores inspirados, como ya se dijo antes.

La tradición de imitar libros bíblicos se remonta más allá de los tiempos del cristianismo, existen obras atribuidas a personajes importantes que incluso fueron fechadas en épocas muy anteriores al momento de su composición, de este modo fue que se originaron, en el siglo II *a.*, el *Tercer libro de Esdras*, que relata la caída del reino de Judá en tiempos del profeta Isaías, y el *Cuarto libro de Esdras*, continuación escrita ya en época cristiana, que refleja la esperanza de los seguidores de Cristo; por tanto, siendo un tratado de teología escatológica, no es de extrañarse que hubiera sido tomado como uno de los libros canónicos.

Del mismo modo se gestó la literatura acerca de *Enoch*, que se presenta como una serie de revelaciones, ubicadas hacia el siglo II *a.*, que sufrieron diversas modificaciones e interpolaciones en época cristiana, fijando el texto alrededor del siglo I. Fenómeno

<sup>22</sup> Cf. *Evangelios apócrifos*, p. 6.



parecido es el sufrido por el llamado *Testamento de los doce patriarcas*, obra en la que se pretende recoger las palabras de los doce hijos de Jacob, y el *Apocalipsis de Baruch*.

Los apócrifos del Antiguo Testamento, de acuerdo con su origen, pueden clasificarse en dos grandes grupos:<sup>23</sup>

I. Apócrifos de origen palestino:

*Libro de Enoch*

*Libro de los jubileos*

*Testamento de los doce patriarcas*

*Salmos de Salomón*

*Documento sadocita*

*Asunción de Moisés*

*Ascensión de Isaías*

*Cuarto libro de Esdras*

*Apocalipsis siriaco de Baruch*.

II. Apócrifos de origen helenístico:

*La sibila judía*

*Tercer libro de Macabeos*

*Cuarto libro de Macabeos*

*Tercer libro de Esdras*

*La plegaria de Manasés*.

Éstos son algunos de los libros más mencionados o citados y, por lo tanto, de una mayor importancia dentro de la tradición veterotestamentaria adoptada por el cristianismo. Sin embargo, fueron escritos muchos más, tanto contemporáneos como tardíos, que sólo se conservan de forma fragmentaria, por ejemplo: los *Paralipómenos de Jeremías*, el *Testamento de Job* y el *Testamento de Salomón*, sólo por mencionar algunos.

La producción de apócrifos neotestamentarios es igual o, por mucho, mayor a la del Antiguo Testamento, puesto que pretende llenar todas aquellas lagunas dejadas por los evangelios, completándolas con narraciones, muchas veces fantásticas, en torno, por

<sup>23</sup> *Ib.*, p. xxviii.

un lado, a las vidas de Jesús, María y José, tratando de reconstruirlas y atribuyéndoles milagros. Por otro, intentando acreditar los viajes de los apóstoles e, igualmente, milagros; los privilegios de algunas iglesias y sustituir cartas perdidas de Pablo. Junto con éstos se encuentran los *Apocalipsis*, generalmente inventos cristianos de iniciativa propia, que buscan explicar la maldad contemporánea a su composición y dar consuelo a los creyentes a través de la descripción de sueños, apariciones angélicas y visiones.

Los apócrifos del Nuevo Testamento pueden ser clasificados de la misma manera que los libros canónicos:

Evangelios:

*De Tébreaos*

*De los egipcios*

*Ebionista*

*De Pedro*

*De Nicodemo*

*De Santiago*

*De Tomás*

*Evangelio árabe de la infancia de Jesús.*

Cuando algunos apócrifos se integraron al canon de los LXX, la comunidad israelita convocó el llamado Concilio de Jamnia<sup>24</sup> para analizarlos aceptando únicamente aquellos que reunieran ciertas características: debían estar en concordancia con la ley mosaica, haber sido escritos en Palestina en lengua hebrea y antes de la muerte de Esdras, quien, según la tradición judía, fijó, por mandato divino, la lista de libros canónicos del Antiguo Testamento. Debido a que los apócrifos fueron escritos alrededor del 150 *a.* y el 100, al menos dos siglos después, no reunían las condiciones necesarias y fueron rechazados.

<sup>24</sup> Concilio realizado a finales del siglo I, bajo la dirección del rabino Yochanan ben Zakai, con la intención de redireccionar el camino del judaísmo luego de la destrucción del Templo de Jerusalén en el 70 y luego de que se decidiera la participación de los textos escritos en griego dentro del canon judío.

Del Nuevo Testamento, el primer intento por agrupar los libros que podían formar parte del canon se lleva a cabo a finales del siglo II en el, así conocido, fragmento Muratori en el que se incluyeron los cuatro evangelios, el *Apocalipsis*, trece cartas de Pablo y *Sabiduría*.<sup>25</sup>

Pero es hasta 1546, en la cuarta sesión del Concilio de Trento, el 8 de abril de ese mismo año, que se fijaron definitivamente los libros canónicos y los apócrifos.

Si bien estos escritos no pueden ser considerados fuentes históricas confiables, ni doctrinales, tienen una gran importancia en lo que a tradición se refiere, dando origen a múltiples costumbres y cultos que, de otra forma, no podrían explicar las Escrituras Sagradas del canon, como es el caso de la niñez,<sup>26</sup> desposorios<sup>27</sup> y ascensión de María,<sup>28</sup> o el hecho de escenificar el nacimiento de Cristo dentro de una gruta,<sup>29</sup> cuando el canon dice que fue un pesebre,<sup>30</sup> los nombres de los Reyes Magos,<sup>31</sup> entre muchas otras.

El ejemplo más sobresaliente de una verdad dogmática impresionante es la afirmación, contenida en los apócrifos, que concierne al interesante episodio de la vida de Cristo que cuenta su descenso a los infiernos, en el que se pretende completar el relato

<sup>25</sup> También llamado *Canon muratoriano*, por haber sido descubierto por Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y publicada por él mismo en 1740; es la lista más antigua de libros, considerados canónicos, del Nuevo Testamento. Escrita en latín, contiene el listado de los escritos considerados como admisibles al canon, con algunos comentarios del autor. Aunque el manuscrito data del siglo VII, la lista está fechada en torno al 170, ya que se refiere que fue escrita apenas acabado el papado de Pío I (140-155).

<sup>26</sup> *Libro de la Natividad de María; Proto evangelio de Santiago 4-7; Evangelio de pseudo Mateo 4.*

<sup>27</sup> *Proto evangelio de Santiago 9.*

<sup>28</sup> *Ascensión de María 6.*

<sup>29</sup> *Proto evangelio de Santiago 19.*

<sup>30</sup> *Lc 2, 8-16.*

<sup>31</sup> Con respecto a los nombres de los reyes (Melchor, Gaspar y Baltasar) las primeras referencias parecen remontarse al siglo V a través de dos textos, el primero titulado *Excerpta latina barbari*, en el que son llamados Melichior, Gathaspa y Bithisarea; y en otro evangelio apócrifo, el *Evangelio armenio de la infancia*, donde se les llama Balthazar, Melkon y Gaspard.

de lo que sucedió en el lapso de tiempo comprendido entre el día de la crucifixión y la resurrección de Jesús. El testimonio de Nicodemo nos da noticia de lo sucedido en ese momento; de una forma, casi dantesca, con un toque de la antigua tradición clásica sobre Orfeo, Teseo u Odiseo en sus descensos al Hades, presenta una historia en que los muertos resucitados de la tumba, luego de que Cristo expirara, dan testimonio a Pilatos de su experiencia en el otro mundo, cuál es la forma del infierno y cómo fueron liberados a la llegada del mismo Jesús, tradición que se mantiene vigente en la celebración del Sábado de Gloria.

Sin lugar a dudas, el mayor interés que poseen los *Evangelios apócrifos* es que nos proporcionan un reflejo del cristianismo popular en sus orígenes, permitiéndonos penetrar en el alma misma de aquellas comunidades de gente pobre que recibían el amor de la Buena nueva. Pues, aun en sus imprecisiones e interpolaciones a veces ingenuas, por su carácter ficticio o identificación mitológica, nos desvelan un panorama de lo que debió ser el germen de aquellos medios de revelación evangélica en una sociedad en que la aspiración a la justicia social se confundía con la búsqueda de salud espiritual, ya que no existía una división clara entre la religión y el estado. En ese sentido, constituyen el complemento de aquellos relatos contenidos en los *Hechos de los apóstoles* y las cartas paulinas, dando, acaso, precisiones, acerca de los usos y costumbres en la materia religiosa de aquellos tiempos; no obstante, resulta difícil distinguir cuándo se trata de hechos históricos y cuándo de fábulas nacidas de la imaginación popular.

Si bien la literatura apócrifa nos proporciona valiosos elementos dogmáticos y litúrgicos que siguen practicándose dentro de la Iglesia, no se puede aseverar que estos rituales hayan sido, como tal, extraídos directamente de los textos, sino que se mantienen vigentes en los usos y costumbres gracias a que pertenecen a una tradición anterior. Sin embargo, estas prácticas han ejercido una influencia muy importante en el campo de la iconografía religiosa, más allá de las barreras lingüísticas o geográficas y, ni siquiera, ideológicas o teológicas. Siendo el arte sacro en donde se mantienen con vida, aunque de manera velada, pues la gran mayoría de

los símbolos, escenas e incluso algunos personajes se han inspirado en la tradición apócrifa, pues al contemplar las imágenes por medio de un ejercicio irreflexivo, el cristiano se acerca a estos escritos, aun sin saberlo; bastan como ejemplo las tradiciones arriba mencionadas que se mantienen hasta nuestros días.

*¿Acaso no conozco yo muy bien sus artimañas?  
Rechacé al monstruoso anacoreta que me ofrecía, riendo,  
unos panecillos calientes; y al centauro que trataba de hacerme  
montar en su grupa; y a ese niño negro que apareció en medio  
de la arena, que era muy hermoso y que me dijo llamarse  
espíritu de fornicación.<sup>1</sup>*

### 4.1 Fuentes principales

Una vez que hemos dado respuesta a algunas de las cuestiones fundamentales en torno al fenómeno que representa el arte plástico cristiano en sí mismo, sus fundamentos y los aspectos que lo separan, más allá de la técnica o los órdenes que pueda adoptar, en este apartado estudiaremos, el objetivo central de este trabajo: la iconografía en torno a la figura de san Antonio abad, pues, como se explicó al inicio, al haber sido una figura de gran relevancia en el siglo II, durante la celebración del Concilio de Nicea, en que se definieron muchos aspectos de la fe ortodoxa —vigentes para la Iglesia universal—, su vida, descrita por vez primera por Atanasio, pieza clave en la conformación del Credo niceno, se convirtió en modelo de vida piadosa y ascética para muchos cristianos, desde entonces y hasta la fecha, y su leyenda se revistió de los conceptos más completos en el ámbito de la fe: Dios, las virtudes, la oración, Satanás, los pecados, las tentaciones, entre otros, se convirtieron en coprotagonistas de su leyenda y, por lo tanto, de sus atributos e iconografía común desde muy temprano.

Si se piensa que la vida de este santo fue estudiada desde las comunidades de monjes y laicos que bebían del propio concilio, se presenta también como un modelo de ortodoxia cristiana con

<sup>1</sup> Flaubert, *Las tentaciones de san Antonio*, p. 7.

mucho éxito; por ello, su veneración trascendió tiempos y fronteras, y siendo uno de los primeros en ser representados entre los santos, dio cabida a la creación de una nutrida iconografía que traspasa los límites del arte sacro y el sólo icono, causando fascinación entre artistas de distintos tiempos y espacios que, no obstante, se ciñeron a los hechos reconocibles de las realidades trascendentes que heredaron de la tradición, mismas que se tipificarán en distintas obras que se estudian de una manera atemporal, en razón de poder observar a través de algunos ejemplos, cómo se puede probar que la relación entre el texto sagrado, la tradición y la producción iconográfica estrecha lazos más allá del espacio y el tiempo, creando la realidad simbólica que implica a la mayor parte del arte de tema cristiano desde el uso de las paletas de color hasta las representaciones de seres fantásticos o simbolismos animales recogidos por la tradición y fijados en la mentalidad del artista y de quien contempla el arte sacro y, en muchas ocasiones, profano, a veces re-significándose.

Siendo el principal representante y fundador del monacato, no es de extrañar que alrededor de la vida de san Antonio se escribiera una vasta literatura ya desde sus inicios en Egipto y continuando con la expansión del monacato hasta alcanzar Occidente; si bien, como literatura, no permeó como tal al Nuevo Mundo, la tradición nacida de ésta sí alcanzó al culto cristiano a través de las Artes Plásticas y el Teatro, pues éste fue el modo en que los evangelizadores europeos introdujeron a los indígenas en el culto cristiano.<sup>2</sup>

Toda esta literatura legendaria, sin embargo, tiene su base en el testimonio dado por san Atanasio de Alejandría, pero, como toda leyenda transmitida por tradición oral, ha ido sufriendo diversos cambios, según el contexto en que se cuenta y según el mismo narrador que quita algunas partes o añade otras, constru-

<sup>2</sup> A este respecto, y siguiendo la idea del uso de las imágenes y la viabilidad de una iconografía congruente para evangelizar a un público poco o nada versado en el conocimiento de la doctrina cristiana, puede consultarse el trabajo de Arcil Varón, «Las Sagradas Escrituras en el teatro evangelizador franciscano de la Nueva España: hacia una traducción cultural», pp. 611-36.

yendo una nueva tradición en la que el santo recibe diversos atributos, milagros, otras vivencias y encuentros divinos e, incluso, poderes sobrenaturales.

Así, por ejemplo, en Cataluña se le atribuyeron nuevas aventuras que sirvieron de tema a Jaume Huguet para realizar el retablo de san Antonio (1454-1457) en Barcelona, que, desgraciadamente, fue destruido en 1909 durante la llamada «Semana trágica».<sup>3</sup> Se cuenta que el rey de Cataluña había suplicado a Antonio que exorcizara a su esposa e hijos poseídos por demonios. El santo, abandonando la Tebaida, viajó sobre una nube, como los apóstoles al enterarse de la muerte de la Virgen, desembarcando en Barcelona. El santo se dirigió a la casa del preboste<sup>4</sup> Andrés y, en el momento de atravesar el umbral, una marrana le acercó un lechoncillo monstruoso que llevaba en las fauces, que había nacido sin ojos ni patas. Andrés, al ver esto, intentó ahuyentar a la intrusa, pero san Antonio se lo impidió diciéndole que, después de todo, el animal quería implorar, igual que lo había hecho el rey, la salud para su familia.<sup>5</sup> Acto seguido, tomó la mano del preboste y, para transmitirle su poder de exorcismo, hizo con ella el signo de la cruz sobre el lechón que milagrosamente adquirió la vista y los miembros que le faltaban. Después de ello, Andrés exorcizó de la misma manera a la reina de Cataluña arrodillada a sus pies, liberándola de su posesión.

Otro ejemplo de esto es que en Egipto también se crearon varias leyendas alrededor del anacoreta, como fue la tradición nacida de los libros de Alfonso, *Vita Antonii* (c. 1750),<sup>6</sup> en la que se

<sup>3</sup> Se conoce con el nombre de «Semana trágica» a los acontecimientos desarrollados en Barcelona y otras ciudades de Cataluña, entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909, desatados por el Primer Ministro Antonio Maura por enviar tropas de reserva a las posiciones españolas en Marruecos, de por sí inestables, en las que se encontraban muchos padres de familia de clases obreras.

<sup>4</sup> Del latín *praepositus* (encargado), era una dignidad eclesiástica frecuente en las abadías. En general, se refiere a un oficial que preside las acciones de una iglesia. En sentido especial se aplica al segundo cargo monástico en importancia, según la regla benedictina.

<sup>5</sup> Narcís Feliu de la Penya Farell, *Anales de Cataluña*, libro 12, cap. 1.

<sup>6</sup> Aunque no saliera como una publicación única, va tomando la vida del santo como uno de los ejemplos principales dentro de su doctrina.



cuenta que, al iniciar su carrera en el ascetismo, fue revestido por el poder de Dios e, incluso, recibió directamente de las manos de un ángel el hábito con el que vestiría el resto de sus días.

Así, pueden enumerarse varios ejemplos de esta clase de leyendas e historias que permearon las artes de su tiempo, de acuerdo al contexto en que se escribieran los textos, sin embargo, existen tres fuentes principales que inspiraron a las Artes en tres puntos determinantes para la historia del cristianismo: la *Vita Antonii* de Atanasio de Alejandría, que sentaría las bases de esta nueva hagiografía monástica y ejercería una gran influencia en las Artes del siglo iv; la *Legenda aurea* de Santiago de Vorágine, cuya obra se vio reflejada en la manufactura del arte sacro de la Edad Media con un eco importante que ha roto las barreras del tiempo; y, finalmente, *Las tentaciones de san Antonio* de Gustave Flaubert, novela que se volvió casi autoridad e inspiración para una buena parte de las representaciones del arte moderno, además de ofrecernos la visión que se recoge de la tradición iniciada en el siglo iv de nuestra era por el obispo de Alejandría.

#### *4.1.1 Atanasio de Alejandría, Vita Antonii*

Acerca de la vida de este, tan eminente escritor y teólogo, no se hallan muchos datos en los diccionarios de autores, ni prólogos hechos a sus obras. La mayoría de los autores que han escrito sobre Atanasio dice que son pocos los datos que se pueden tener de su vida, por lo que únicamente hacen una breve reseña en la que se resalta, sobre todo, su participación en la controversia arriana y el Concilio de Nicea en 325.

Atanasio, obispo de Alejandría, por ser el principal opositor del arrianismo fue nombrado «Padre de la ortodoxia» y aclamado doctor en el año 1568 por Pío V. Nació en Egipto, Alejandría, alrededor del año 296, estudió Derecho y Teología. Se retiró por algún tiempo a la vida monástica, donde hizo amistad con los ermitaños del desierto y murió un 2 de mayo alrededor del 373.

Mientras que la cronología de su vida se ha vuelto un problema por la falta de datos, la mayor parte del material para recuperar un recuento de sus principales logros está en la compilación de sus obras y los documentos de su época.

Nace en Alejandría entre los años 296 y 298, a veces también situado hacia el 293, fecha menos probable, corroborada por sus obras *Contra gentes* y *De Incarnatione*, escritas alrededor del 318, antes de que el arrianismo cobrara toda su fuerza como movimiento. En su *Historia del arrianismo*, capítulo LXIV, Atanasio habla sobre la persecución desatada bajo el gobierno de Maximiano (c. 250-310) en el 303, únicamente basándose en la tradición, lo que sería difícilmente comprensible si para entonces no hubiera sido un niño de diez años, además, en su vida posterior, en el momento en que fuera nombrado obispo (328) no había alcanzado la edad canónica requerida de treinta años, por lo que es imposible fechar su nacimiento antes del 296.

Igualmente, sólo se pueden hacer conjeturas acerca de su familia. De acuerdo con los escasos detalles que se recogen de sus escritos, era de posición acomodada, por lo que pudo recibir una educación a la que, de no pertenecer a un estrato social alto, no habría podido acceder. Aunque también debe tomarse en cuenta el entorno en el que creció, pues Alejandría tenía una supremacía comercial e intelectual mayor a Roma, Constantinopla o Antioquía. Cultivador de la escuela ortodoxa de Panteno, Clemente y Orígenes, comenzando a adquirir un carácter casi secular, contó entre sus oyentes con varios influyentes «paganos».<sup>7</sup> Puede suponerse, de forma dudosa, que Atanasio fue puesto desde muy joven al cuidado de las autoridades eclesiásticas. No hay forma de probar desde qué momento comenzó a relacionarse con el obispo Alejandro de Alejandría, no obstante, la tradición podría sustentarse con el relato que nos conserva Rufino,<sup>8</sup> donde se cuenta que el obispo había invitado a sus hermanos prelados a un desayuno en el aniversario de san Pedro, su predecesor en Alejandría, y mientras esperaba a que llegaran sus invitados miraba a un grupo

<sup>7</sup> Eus., *HE* 6, 19.

<sup>8</sup> Transmitido por Eus., *HE* 1, 14.

de niños que jugaba a la orilla del mar, entre los que descubrió con sorpresa que estaban imitando el ritual del bautismo cristiano, y al mandarlos llamar se encontró con que quien estaba realizando los bautismos era nada menos que Atanasio, decidiendo así que él y sus compañeros de juego recibieran la instrucción de la carrera eclesiástica.

Aún bajo el cuidado de Alejandro, se cree que mantuvo relación con los eremitas del desierto, principalmente con el conocido Antonio,<sup>9</sup> cuya vida escribió, atraído por el deber y la disciplina en que vivían los monjes, hábitos que él tomó al grado de ser considerado un asceta.<sup>10</sup>

De apasionada devoción hacia su fe, la cual le era de gran importancia mantener íntegra, sólo con veinte años de edad, entre el 318 y el 323, siendo apenas diácono, publicó sus dos tratados, que serían la base de sus ideas más maduras sobre el tema de la fe católica: *Contra gentes* y *Oratio de Incarnatione*,<sup>11</sup> en la que, de forma muy velada, comienza a abordar el problema de la naturaleza del *Verbo*, aunque sin tratar su relación con el *Padre*, bajo un tratamiento claramente origenista.

Los primeros años de su gobierno fueron invertidos en las actividades habituales de cualquier obispo egipcio del siglo IV: visitas episcopales, sínodos, correspondencia pastoral, de la cual se nos han conservado varias cartas, prédicas, etcétera. Pero cabe mencionar que durante este periodo realizó esfuerzos fructíferos por jerarquizar la apenas naciente Iglesia de Etiopía en la persona de san Frumencio,<sup>12</sup> además de hacer amistad con los monjes de san Pacomio. Sin pasar por alto su participación en el Concilio de Nicea, donde sembró las semillas para un cristianismo ortodoxo que darían como fruto el destierro de Eusebio de Nicomedia y la expulsión de Arrio,<sup>13</sup> eventos que debieron suceder alrededor

<sup>9</sup> Ath., *v. Anton.* 2-3.

<sup>10</sup> Ath., *Apol. c. aria.* 6.

<sup>11</sup> San Jerónimo, en *De viris illustribus*, se refiere a estos dos tratados como *Adversum gentes duo libri*, tratando de justificar, por su temática, que ambos tratados son en realidad uno solo.

<sup>12</sup> Soz., *HE* 2, 24.

<sup>13</sup> Eusebio de Nicomedia (? c. 280-Constantinopla, 341), obispo de Cons-

del 330. Finalmente, el mismo emperador Constantino se vio en la necesidad de escribirle pidiéndole que todos aquellos que se sometieran a las definiciones de Nicea debían ser readmitidos en la Iglesia, a lo que Atanasio se opuso rotundamente.<sup>14</sup>

El obispo de Nicomedia presentó entonces varios cargos contra Atanasio, que, aunque refutados en la primera audiencia, fueron retomados y reformulados posteriormente en sus juicios subsecuentes. Cuatro de estos cargos eran muy precisos: el no haber alcanzado la edad canónica al momento de su consagración; el haber establecido a las provincias un impuesto sobre el uso del lino; el hecho de que sus oficiales profanaran, con su consentimiento, los Sagrados Misterios de un supuesto sacerdote llamado Isquiras, y haber ejecutado a un tal Arenio por practicar magia.<sup>15</sup>

Convocado por el emperador, Atanasio, finalmente, enfrentó los cargos compareciendo ante un sínodo de prelados en Tiro, hacia el año 335,<sup>16</sup> y aunque cincuenta de sus simpatizantes acudieron a defenderlo, Atanasio no rehusó ser juzgado por el tribunal y marchó repentinamente a Bizancio en un bote, para presentarse directamente con el emperador. En su encuentro dramático con él, Atanasio expuso la condena que le había sido impuesta y sin tardanza los partidarios eusebianos presentaron y reformularon los cargos, de tal suerte que Atanasio fue condenado a ir al exilio a Treves, donde fue recibido por el obispo Máximo, hijo mayor del emperador Constantino, destierro al que probablemente partió en febrero de 336 con duración de casi tres años.

Mientras tanto, Arrio había muerto en Constantinopla hacia el 336, y el propio Constantino, el 22 de mayo del siguiente año. El joven Constancio invitó al exiliado Atanasio a regresar a su sede en noviembre de ese mismo año. Sin embargo, la fracción eusebiana logró persuadir al joven emperador con los renovados cargos, a los

---

tantinopla. Partidario de Arrio, fue depuesto y desterrado por el Concilio de Nicea (325). Posteriormente lideró a los arrianos y obtuvo el apoyo de Constantino I y Constancio II. Fue consagrado obispo en 339. Poco antes de morir reunió un concilio contra Roma en Antioquía.

<sup>14</sup> Const., *Ep.* I y Ath., *Apol. Const.* I.

<sup>15</sup> Ath., *Apol. c. aria.* 2.

<sup>16</sup> Soz., *HE* 2, 25.

que había añadido una cláusula en la que se acusaba a Atanasio de haber regresado a su sede sin haber sido convocado por las autoridades eclesiásticas.<sup>17</sup> En el año 340, Gregorio de Capadocia fue impuesto a la sede de Alejandría, y Atanasio fue obligado a ocultarse, por lo que acudió a Roma a exponer su caso ante la Iglesia general apelando al papa Julio (337-352) quien adoptó su causa, convocando a un sínodo en el que se probaría su inocencia.

Paralelamente, los partidarios de Eusebio se habían reunido en Antioquía para aprobar una serie de decretos cuyo único objetivo era evitar el regreso de Atanasio a su sede. Durante su estancia en Roma, Atanasio se dedicó a la vida monástica, tal como lo había visto en los monjes del desierto de Egipto, predicándola a los clérigos de Occidente.<sup>18</sup>

Dos años después del sínodo de Roma, Atanasio fue convocado a Milán por el emperador Constante para llevar a cabo el plan que Constancio había diseñado para la unión de las iglesias de Oriente y Occidente. A principios del 343 el santo fue exiliado a la Galia, donde consultó a Osio de Córdoba<sup>19</sup> con quien partió al Concilio de Sárdica, en que expusieron el caso de Atanasio reafirmando su inocencia.

En Filópolis se emitió, por parte de los eusebianos, un anatema contra Atanasio y sus seguidores, por lo que brotó una persecución en contra del partido ortodoxo con renovado vigor y se instó a Constancio a tomar medidas contra Atanasio y sus fieles, dando órdenes de matar al obispo si intentaba entrar nuevamente a su sede. En consecuencia, Atanasio se retiró a Naisus, en Misia, partiendo, luego de la Pascua, a Aquileia, obedeciendo una convocatoria de Constante. Simultáneo a este evento, Gregorio de Capadocia había muerto en junio del 345, probablemente de manera violenta, por lo que le había sido enviada una embajada a Constancio en la que se incluía una audiencia favorable para el santo desterrado.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Ath., *Apol. c. aria.* 2.

<sup>18</sup> Hier., *Ep.* 122, 5.

<sup>19</sup> Hosius, Osius u Ossiuss Cordubensis (Córdoba, 256-Sirmio, Serbia, 375). Obispo y Padre de la Iglesia hispana, consejero del emperador Constantino I el Grande.

<sup>20</sup> Gregorio de Capadocia fungió como patriarca de Alejandría entre 339 y 346. Su ascensión no es aceptada por la iglesia local, por no seguir la ley

Aunque se requirió de tres cartas para vencer la duda acerca de Atanasio, finalmente el emperador concedió una entrevista al santo enviándolo triunfante de vuelta a su sede, donde comenzó su memorable gobierno de una década, hasta su tercer exilio en 356.

Hacia abril del 325 murió el papa Julio, quien fue sustituido por Liberio, mismo que durante dos años fue propicio a la causa de Atanasio, hasta que éste fue enviado al destierro, entonces Liberio fue inducido a firmar una nueva fórmula nicena en la que el *ὁμοούσιος* (*homoousios*)<sup>21</sup> había sido omitido. En 355 se lleva a cabo el Concilio de Milán en el que se anuncia la condena de Atanasio, a la que, con Osio en el exilio y Liberio denunciado por su posición antiarriana, difícilmente podía escapar. La noche del 8 de febrero de 356, mientras oficiaba el servicio en la iglesia de Santo Tomás, un grupo de hombres armados irrumpió para asegurarse de su arresto, comenzando así su tercer exilio.<sup>22</sup>

Puesto en el poder de la sede de Alejandría el obispo arriano Jorge de Capadocia, Atanasio se vio en la necesidad de retirarse al desierto de Egipto por seis años, donde dedicó la mayor parte de su tiempo a escribir su *Apologia ad Constantium imperatorem*, *Apologia de fuga*, *Epistula ad episcopos* y la *Historia Arrianorum*. Este periodo de la vida de Atanasio se ha visto rodeado de un ambiente legendario que es posible constatar en su *Carta a Pacomio*.

El 4 de noviembre de 361 muere el emperador Constancio (317-361), siendo sucedido por Juliano el Apóstata (c. 331-363); inicia, entonces, una revuelta pagana contra la facción arriana alejandrina en la que el obispo Jorge fue encerrado y asesinado el

---

canónica. Le fue dada por la presión del emperador Constancio II y el obispo Eusebio de Nicomedia, quien ya era el principal opositor de Atanasio y un aliado de Arrio desde el primer momento en la controversia arriana. Fue entronizado en uno de los exilios de Atanasio por un concilio celebrado en Antioquía. Tanto la Iglesia ortodoxa copta como la Iglesia ortodoxa griega niegan su pontificado, confirmando que, incluso, el patriarca Atanasio fue desterrado. Gregorio habló bien y era un buen amigo del emperador romano, por lo que se convirtió en el «patriarca» de Alejandría.

<sup>21</sup> Vocablo griego introducido por Atanasio en la doctrina cristiana que hace referencia al hecho de que Dios padre y Cristo comparten una misma esencia.

<sup>22</sup> Ath., *Fug.* 24.

24 de diciembre de ese mismo año.<sup>23</sup> Posteriormente los arrianos aceptaron la elección de un presbítero de nombre Pisto, pues había sido emitido por Juliano un edicto en el que permitía a los obispos exiliados volver a sus sedes.<sup>24</sup>

Atanasio volvió a su sede episcopal el 22 de febrero de 362 restableciendo las formulaciones nicenas, arrojando un poco de luz sobre la incertidumbre teológica aclarando los malentendidos surgidos durante los años previos. Juliano, por su parte, envió una orden a Ecdicio (337-378), prefecto de Egipto, ordenando la expulsión del recién reintegrado obispo Atanasio bajo el argumento de que nunca había sido tomado en cuenta en el acto de clemencia imperial. Juliano terminó su mandato el 26 de junio del 363 y Atanasio regresó a Alejandría donde fue reinstalado por Joviano, quien, contrario a su antecesor, era cristiano y buscaba favorecer a la Iglesia, al punto de ordenar en un edicto imperial que el 11 de septiembre de ese mismo año fueran asesinados todos los que rindieran culto a los dioses antiguos. El emperador murió al siguiente año y nuevamente Atanasio fue desterrado.

Habiendo tomado el poder Flavio Valentiniano, el 28 de febrero de 364, se dio un nuevo aire al partido arriano, pues emitió un decreto en el que desterraba a los obispos que habían sido expulsados por Constancio y restituidos por Joviano. Atanasio huyó de Alejandría el 5 de octubre y, se dice, pasó cuatro meses oculto en la tumba de su padre a las afueras de la ciudad.<sup>25</sup> Valente, temiendo una sublevación por parte de los simpatizantes de Atanasio, poco tiempo después lo restituyó a su sede, donde terminaría sus días buscando, nuevamente, resanar las bases de su tan amada fe católica por la que había luchado tanto tiempo, ganándose así el título de Padre de la ortodoxia.

<sup>23</sup> Ath., *Hist. aceph.* 6.

<sup>24</sup> *Ib.* 8.

<sup>25</sup> Soz., *HE* 6, 12.

## 4.1.1.1 Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἀντωνίου

Escrita por Atanasio, citada y descrita por Jerónimo,<sup>26</sup> la *Vita Antonii* debió redactarse, de acuerdo con la mayoría de los estudiosos, poco después de la muerte del monje, alrededor del 356. De acuerdo con el mismo autor, esta obra tenía un propósito edificante, pues había sido escrita por petición de monjes que habían decidido seguir el ejemplo de los ascetas de Egipto,<sup>27</sup> principalmente el abad Antonio, el modelo perfecto y padre del monacato, en quien deseaban inspirarse sabiendo su vida, cómo llegó al desierto, si los relatos sobre su vida eran ciertos y cómo había muerto para poder imitarlo, siendo Atanasio una fuente de primera mano para ello, pues, como se ha dicho antes, en uno de sus exilios tuvo la oportunidad de conocerlo,<sup>28</sup> además de su conjunta participación en el concilio niceno y el hecho de haber pasado tres de sus exilios en Egipto,<sup>29</sup> lo que le permitió conocer la vida monástica copta, por lo que se le solicitó hacer el relato de la vida del santo.

Sin embargo, Atanasio reconoce no tener datos suficientes acerca del asceta, por lo que recomienda a sus lectores preguntar e informarse con los viajeros de Egipto para poder completar la historia que ni siquiera él mismo había podido consumir, a causa de la falta de tiempo para redactar toda la información que había

<sup>26</sup> Hier., *De vir. illustr.* 88.

<sup>27</sup> Ath., *v. Anton.* 2: ἐπειδὴ δὲ ἀπητήσατε καὶ παρ' ἐμοῦ περὶ τῆς πολιτείας τοῦ μακαρίου Ἀντωνίου, μαθεῖν θέλοντες ὅπως τε ἤρξατο τῆς ἀσκήσεως, καὶ τίς ἦν πρὸ ταύτης, καὶ ὅποιον ἔσχε τοῦ βίου τὸ τέλος, καὶ εἰ ἀληθῆ τὰ περὶ αὐτοῦ λεγόμενά ἐστιν, ἴνα καὶ πρὸς τὸν ἐκείνου ζῆλον ἑαυτοὺς ἀγάγητε. / Y puesto que preguntaron sobre el gobierno del bienaventurado Antonio, deseando saber de qué forma emprendió su ascesis, quién era antes de esto y cuál fue el final de su vida, y si es verdad lo que se dice de él, para también conducirse hacia aquel celo.

<sup>28</sup> *Ib.* 5: διὰ τοῦτο ἄπερ αὐτός τε γινώσκω (πολλάκις γὰρ αὐτὸν ἐώρακα), καὶ ἃ μαθεῖν ἠδυνήθην παρ' αὐτοῦ, ἀκολουθήσας αὐτῷ χρόνον οὐκ ὀλίγον, καὶ ἐπιχέων ὕδωρ κατὰ χεῖρας αὐτοῦ, γράψαι τῇ εὐλαβείᾳ ὑμῶν ἐσπούδασα. / a través de ésta [carta], lo que yo mismo sé —pues muchas veces lo he visto— y lo que pude aprender de éste, que lo acompañó no por poco tiempo, y que virtió agua sobre sus manos, les escribí atendiendo a su piedad.

<sup>29</sup> Años 356-362; 362-363 y 365-366, respectivamente.



obtenido de sus entrevistas con los monjes cercanos a Antonio.<sup>30</sup>

Debe mencionarse que esta obra, así como la mayoría de las de Atanasio, se gestó en un ambiente de hostil rivalidad con las herejías, principalmente el arrianismo,<sup>31</sup> lo que remarca su carácter pedagógico a favor de la ortodoxia nicena,<sup>32</sup> por lo que no sólo tiene como destinatarios a los monjes que aspiran imitar la vida ascética de Antonio, sino que se escribió para ser predicada y leída para edificación de la Iglesia cristiana, reconversión de los herejes y conversión de los paganos, pues, según Atanasio, a través de los relatos sobre la vida del monje, queda demostrado que los dioses a quienes rinden culto éstos, no son más que demonios que pueden ser fácilmente derrotados por la fe ortodoxa.<sup>33</sup>

Mucho se ha discutido acerca del género en el que puede clasificarse la *Vita Antonii*, pues es difícil discernir si se trata de una biografía histórica del asceta con interpolaciones de relatos legendarios o si se trata de un tratado de espiritualidad monástica utilizando como pretexto la vida en torno al padre del monacato. Es indudable que Antonio es un personaje histórico, pero pareciera que muchos de los argumentos puestos en boca del padre están, más bien, redactados de acuerdo con los intereses y pensamientos del propio Atanasio. Lo más probable es que Atanasio, con base en sus recuerdos y la información que había recopilado de los monjes, escribiera la vida según el modelo biográfico de la antigüedad clásica utilizado para presentar las virtudes de los grandes héroes, aunado a la forma de relato bíblico de la vida de los grandes personajes entre los que se cuenta el propio Cristo.

Atanasio, se puede decir, inaugura con su *Vita Antonii* un nuevo género literario, la hagiografía monástica, que significó para la cristiandad, tanto la integración del movimiento monástico dentro de la Iglesia Católica como un efectivo manifiesto propagandístico de ese ideal, logrando una amplia y muy pronta difusión. Reclamando así, dentro y fuera de Egipto, su lugar como asceta

<sup>30</sup> Ath., *v. Anton.* 4.

<sup>31</sup> *Ib.* 82 y 69.

<sup>32</sup> *Ib.* 27.

<sup>33</sup> *Ib.* 76.

piadoso y obispo genuino, encaminando el movimiento monástico dentro de las vías eclesiásticas para llevarlo al camino de la perfección, cumpliendo, entonces, su labor de pastor de la Iglesia.

La obra comienza con un relato muy corto acerca del nacimiento y juventud de Antonio,<sup>34</sup> para luego pasar a relatar de qué modo se le dio la revelación sobre el modo de vida que debía llevar para alcanzar la perfección en el espíritu,<sup>35</sup> su encuentro con el primer eremita, presumiblemente Pablo el ermitaño, a quien tomará como ejemplo.<sup>36</sup> Más adelante se relata la huida de Antonio al desierto en la que se da especial énfasis al estilo de vida del monje, pues, como ya se dijo, era necesario para que más tarde fuera seguido por los aspirantes a la vida ascética.<sup>37</sup> Este relato ocupa la mayor parte de la obra, además de ser también el momento en que se entremezcla el Antonio histórico con el legendario. Atanasio describe detalladamente cada uno de los ataques demoniacos que sufrió el monje como una forma de exaltar la virtud humana y el respaldo divino,<sup>38</sup> hasta llegar al momento de su muerte y testamento.<sup>39</sup>

Atanasio también incluye las aportaciones que hizo el monje a la Iglesia, dedicando una buena parte de su escrito a contar cómo el mismo Antonio relata sus encuentros<sup>40</sup> y peleas con el demonio, explicando a sus discípulos la importancia de la virtud monástica.

Cabe mencionar que esta obra es la única en la que se puede ver cómo fue que san Antonio, a pesar de no ser el primer asceta, sí fue el primero en fundar una incipiente orden monástica del desierto a lo largo del Nilo, proponiendo un intento de regla para el modo de vida de sus discípulos basada en la propia experiencia.<sup>41</sup>

En cuanto a la parte histórica, Atanasio nos lega la visión nicena respecto a la herejía arriana y el proceso que llevó hasta

<sup>34</sup> *Ib.* 1-2.

<sup>35</sup> *Ib.* 2, 3-3.

<sup>36</sup> *Ib.* 11.

<sup>37</sup> *Ib.* 4.

<sup>38</sup> *Ib.* 5-13, 33-43, 48, 51-53, 62-64.

<sup>39</sup> *Ib.* 92.

<sup>40</sup> *Ib.* 39.

<sup>41</sup> *Ib.* 16-46.

el Concilio de Nicea al hablarnos de la participación del mismo santo en éste, y de su poética profecía acerca de los estragos arrianos en la Iglesia ortodoxa.<sup>42</sup>

Como es común en la antigua historiografía, Atanasio desarrolla en discursos de su propia interpretación las confrontaciones ideológicas de su época poniéndolos en boca de Antonio a modo de doctrina, lo que podría corresponderse con un auténtico programa de espiritualidad monacal. La lucha con los demonios se vuelve una parte esencial de los relatos sobre la vida en el desierto, incluso las tentaciones de san Antonio se volvieron fuente de inspiración para artistas de todos los tiempos, constituyendo un testimonio de la obsesión por los demonios y tentaciones tan característicos del monaquismo.

#### 4.1.2 *Santiago de Vorágine*, *Legenda aurea*

Obispo de Génova entre 1202 y 1208 y autor de una *Crónica de la ciudad de Génova*, es considerado autor de la *Legenda aurea*, la más célebre recopilación de leyendas piadosas en torno a los santos y, desde luego, la más influyente para su iconografía pictórica y escultórica.

En 1244 tomó los hábitos de la Orden de Predicadores,<sup>43</sup> fundada por santo Domingo de Guzmán; luego de pasar las etapas habituales del noviciado, ya profeso se dedicó a la enseñanza de la Escritura y Teología a partir de 1252 dentro de su orden, obteniendo un cierto éxito como predicador en los más altos púlpitos del norte de Italia.

Hacia 1267 fue elegido provincial de Lombardía, cargo que ostentó hasta 1286, año en el que se convirtió en Definidor<sup>44</sup> de

<sup>42</sup> *Ib.* 82.

<sup>43</sup> *Ordo praedicatorum*, conocida también como orden dominica, es una orden mendicante de la Iglesia Católica fundada por Domingo de Guzmán en Toulouse durante la Cruzada albigense contra los cátaros y la nobleza de Occitania a comienzos del siglo XIII, y reconocida por el papa Honorio III el 22 de diciembre de 1216.

<sup>44</sup> Asistente general del líder de la orden.

la provincia lombarda de los dominicos. Fue representante de su provincia en los capítulos de Lucca (1288) y de Ferrara (1290) y por encargo del papa Nicolás IV (1227-1292) destituyó a Munio de Zamora (1237-1300), maestro de la Orden de Predicadores desde 1285, en el marco de una bula pontifical fechada el 12 de abril de 1291.

En 1286, a la muerte del arzobispo de Génova, Carlos Bernard, fue propuesto como posible sucesor, cargo que se negó a aceptar, quedando en su lugar Obizzo Fieschi, patriarca de Antioquía, quien fue transferido a la sede de la arquidiócesis de Génova por Nicolás IV en 1288.

Ese mismo año, por petición de la propia ciudad de Génova, fue enviado Santiago de Vorágine ante el papa con la petición de que fueran liberados los genoveses de la excomunión a que se les había condenado por apoyar a los sicilianos contra el rey Carlos II de Nápoles y Sicilia (1254-1309).

En 1224, a la muerte de Obizzo Fieschi, Santiago es elegido arzobispo por segunda vez, cargo que, finalmente, acepta. En 1292, Nicolás IV lo llamó a Roma para consagrarlo, pero, al llegar, el papa se hallaba gravemente enfermo y falleció sin consagrarlo, por lo que fueron los cardenales del cónclave sucesorio los que realizaron el acto.

En su cargo, Santiago de Vorágine centró su atención, principalmente, en tratar de reconciliar a güelfos y gibelinos,<sup>45</sup> lo que

<sup>45</sup> Términos italianizados utilizados para referir a los apellidos de dos familias que rivalizaban por el poder en la Alemania del siglo XII, es decir, en el Sacro Imperio Germano. Por un lado los *Welf*, de donde proviene el nombre *güelfo* y, por otro, la familia de los *Hohenstaufen*, señores de Weiblingen, cuya pronunciación originó el vocablo *gibelino*.

Tras el periodo carolingio, en el centro del poder en la Europa occidental se desplaza del norte franco al otro lado del Rin, a la Germania, en donde el poder se disputaba entre los señores feudales, desatando grandes problemas de orden político religioso ya que, en efecto, los güelfos se declaraban partidarios del poder terrenal de la Iglesia, mientras que los gibelinos se pronunciaban a favor del Imperio, esto porque, históricamente, los reyes *Hohenstaufen*, como Federico II (1194-1250), eran seguidores del sueño unitario del Imperio Romano y del propio Carlomagno para el que era necesario acotar las pretensiones del papado.

consiguió tres años después, en enero de 1295; también participó, como enviado del papa, en las intermediaciones del conflicto que opuso Génova a Venecia. Poco antes de su muerte, de acuerdo con la tradición, ordenó que el dinero destinado a sus funerales fuera repartido entre los pobres.

#### 4.1.2.1 *Legenda aurea*

La *Legenda aurea*, escrita en latín hacia el año 1264, constó inicialmente de 182 capítulos y gozó de gran popularidad entre las comunidades cristianas, por su amplio contenido en cuanto a tradiciones y culto, por lo que, durante los dos primeros siglos, circuló de mano en mano y, de la misma forma, durante este periodo, los numerosos copistas, ya sea de forma espontánea o por encargo de sus clientes, añadieron a los 182 capítulos originalmente escritos por el fraile, a modo de suplementos, algunos otros, cuyos autores nos son desconocidos.

Luego de la invención de la imprenta se hicieron varias ediciones en letra de molde, en las que figuraba el capitulado original junto con los apéndices añadidos, el número de éstos variaba según el códice que se hubiera tomado para hacer la edición, por ello, en algunas los capítulos añadidos no pasan de seis, y en otras llegan a contarse hasta sesenta y uno, la mayoría de ellos posteriores a fray Santiago de Vorágine. Sin embargo, también existen casos de santos anteriores a la existencia de la *Legenda* que fueron interpolados por la tradición posterior, así, por ejemplo, podemos mencionar el caso de la vida de santa Cunegunda, cuyo autor es un benedictino del monasterio de Bamberg, escrita alrededor del 1189, unos cien años antes que la *Legenda aurea*, pero que después fue incluida dentro del canon de santos, aunque no necesariamente por Santiago de Vorágine.

El latín en el que está escrita la *Legenda aurea* es, en general, sencillo, semejante al utilizado durante la Edad Media en los países dominados por Roma, es decir, con una estructura sintáctica casi canónica en la que el sujeto y el verbo quedan al principio y

final de la oración, respectivamente, y en medio introduce oraciones formadas por sustantivos verbales y numerosas citas bíblicas introducidas por verbos de habla con oraciones completivas de acusativo e infinitivo, otras características propias en su estilo narrativo son el uso constante de ablativos absolutos y oraciones finales de subjuntivo. Por esto es fácilmente distinguible el latín de Santiago de Vorágine y el utilizado por los escritores posteriores que constituyen los capítulos suplementarios.

En cuanto a la vida de san Antonio abad, la *Legenda aurea* nos lega un relato corto, basado en el de san Atanasio, que, si bien carece de fidelidad histórica, pues está falto de datos biográficos objetivos o datables, se centra en las hazañas del santo como gran héroe cristiano e incansable luchador contra los demonios, enriqueciendo de una forma extraordinaria la tradición iconográfica de la Edad Media, Renacimiento, Barroco y nuestra época. No obstante, ofrece un mayor detalle en cuanto a la narración de los encuentros demoniacos del santo, así como de las apariciones celestiales y milagros perpetrados por él. Además, debe añadirse que Santiago incluye en sus narraciones varios diálogos que sostuvo el santo con sus discípulos y varias máximas de la doctrina monástica en las que encontrarán su base las incipientes reglas monacales.

Una vez más, Santiago de Vorágine centra un apartado entero de su leyenda de Antonio en relatar la visión que ha tenido el monje acerca de la separación de la Iglesia por causa del arrianismo, que le es revelado como un ejército de hombres funestos montados a caballo que profanan con gran violencia el altar de Dios y la fe católica. He aquí, nuevamente, el carácter pedagógico de la obra, pues se resaltan las obras y milagros, junto con una parte de la doctrina del eremita de una forma sintética y en un latín un tanto sencillo, de modo que pueda ser accesible a cualquier lector de la época y que hace, por lo tanto, de la *Leyenda dorada* uno de los textos más difundidos en la cristiandad y un importante punto de referencia en cuanto a tradición iconográfica.

### 4.1.3 *Gustave Flaubert*, Las tentaciones de san Antonio

Gustave Flaubert nace el 12 de diciembre de 1821 en Ruan, ciudad del noroeste de Francia cercana a la desembocadura del río Sena, hijo de un célebre cirujano que posteriormente le sirvió como modelo para el personaje del doctor Larivière en *Madame Bovary*. Fue el segundo de cinco hermanos, de los que sólo sobrevivieron dos: Achille, nacido en 1813, y Caroline, que vino al mundo en 1824 y compartió su pasión por las letras.

En mayo de 1832 ingresó al Colegio Real de Ruan, donde cursó sus estudios sin gran entusiasmo; a pesar de ello, se inició a los trece años en las Letras y fundó el periódico manuscrito *Art de progrès*. En esa época sus modelos literarios eran Chateaubriand, Lord Byron y, en general, toda la corriente romántica. Durante este periodo de su vida, en 1836, conoció a Élixa Schlésinger en Trouville, encuentro que dejaría marcada su vida amorosa, reflejado en su novela *La educación sentimental*.

En 1840 terminó su bachillerato y, habiendo resultado exento en el sorteo del servicio militar, comenzó los estudios en Derecho en París, aunque su delicada salud le obligó a abandonarlos. Su paso por La Sorbona le sirvió para introducirse en los círculos literarios, pues allí conoció a Víctor Hugo (1802-1885) y a la poetisa Louise Colet (1810-1876), quien después sería su musa y amante, la mujer con quien compartiría la correspondencia que posteriormente fuera recopilada y publicada, además de ser, en opinión de Émile Faguet, la única relación importante de Flaubert, puesto que nunca contrajo matrimonio.

Flaubert padecía un desorden de tipo nervioso, por lo que la mayor parte de su vida transcurrió de forma tranquila, junto a su familia, en Croisset, lugar campestre cerca de Ruan. Durante la guerra franco-prusiana (1870-1871) fue enrolado en el ejército con el cargo de teniente de la Guardia Nacional. Refugió a sus parientes en Croisset y, más adelante, terminó alojado en la casa familiar del marido de su sobrina, en Ruan. En 1878, se vio obligado a recluirse en la misma ciudad, viviendo en la penuria eco-

nómica, hasta que consiguió una pensión oficial de mil francos hasta el día de su muerte el 8 de mayo de 1880.

Su primera novela, y la más popular, fue *Madame Bovary*, con el subtítulo de *Costumbres provincianas*, que comenzaría a ser publicada por entregas en 1856 en la *Revue de Paris* y, luego, en forma de libro, en 1857, por su profundo análisis de la humanidad y un ataque a la monotonía y a las desilusiones de la vida burguesa. *Madame Bovary* está considerada una obra maestra del Realismo. Poco después de su publicación se enfrentó a un importante proceso legal. Flaubert y su editor fueron acusados de inmoralidad y, aunque fueron absueltos, el escándalo empañó siempre al libro.

*Las tentaciones de san Antonio* es una obra casi desconocida en las listas de obras de Flaubert, que representa tres etapas de la vida de su autor, fue escrita a lo largo de treinta años, pues fueron tres las versiones; cuando el autor tenía respectivamente veintisiete, treinta y cuatro y cincuenta años. La primera versión de *Las tentaciones* fue redactada hacia 1849, antes de *Madame Bovary*, pero nunca fue publicada en vida de Flaubert, es la más larga y espontánea en su estilo. La segunda, que es una reelaboración de su precedente, fue trabajada en 1856, de ésta el autor solo publicó unos extractos, puede decirse que es la precedente reducida a la mitad. La tercera versión, redactada en 1872 e íntegramente publicada en 1874, es la más corta, la más depurada, y difiere sensiblemente de las otras dos, aunque ha sido la que se ha privilegiado como la versión definitiva, sin embargo, el autor nunca despreció ninguna de éstas. Actualmente son publicadas las tres versiones como si de una sola se tratase, ya que es posible leer un solo texto.

A menudo al hacer la lectura de *Las tentaciones*, pareciera sólo un monótono catálogo de grotescos personajes extraños desfilando sin un orden aparente a modo de tentación en un sueño libre o un loco delirio de un escritor reprimido por su padre, no obstante, es un monumento al saber; para cada escena Flaubert ha tenido que hacer un meticuloso estudio de varias fuentes; por mencionar algún ejemplo, para la escena de los heresiarcas



debió consultar, según Foucault,<sup>46</sup> las *Memorias eclesiásticas* de Tillemont, los cuatro volúmenes de Matter sobre la *Historia del gnosticismo*, la *Historia de Maniqueo* de Beausobre, la *Teología cristiana* de Reuss y, por supuesto, las obras de san Agustín, además de una revisión de la *Patrologia* de Migne.

No es todo, cada una de las minuciosas descripciones de los personajes remite a la fuente de su iconografía, a veces pareciera la descripción detallada de un grabado o pintura, así, por ejemplo, a Cibeles y Attys, con su postura lánguida, acomodada contra un árbol, su flauta y su traje recortado en rombos, se les puede ver en la lámina 58 de Frederich Creuzer,<sup>47</sup> lo mismo que el caso de la descripción de una gran Diana de Éfeso «con leones en la espalda, frutas, flores y estrellas entrecruzándose sobre el pecho, racimos como senos, una faja que le ciñe la cintura de donde saltan glifos y toros»,<sup>48</sup> fantasía que se halla casi palabra por palabra en el último volumen de Creuzer, en la lámina 88.

Llega, incluso, a parecer extraña tanta meticulosidad erudita, creando una alucinación quimérica, que parece poco probable que el propio Flaubert haya creado, fruto de una imaginación en delirio, la manifestación de todo aquello que pertenece al saber.

A menos que Flaubert hubiera tenido una experiencia fantástica, extraordinario es que hubiera logrado semejante obra, sin embargo, se trata de un singular descubrimiento para el siglo XIX, un espacio de imaginación insospechado. Este lugar de fantasía no es ya la noche, ni el sueño de la razón, sino, por el contrario, el celo erudito. La quimera se origina en la superficie blanca con caracteres marcados en negro de la página de un volumen que, al abrirse, despliega su gran sabiduría generando un nuevo mundo. Flaubert halla su fantasía ya no en el corazón, ni la toma de los hechos incongruentes de la naturaleza, como se hacía en la antigüedad, sino de la exactitud del saber, cuya riqueza pertenece al documento, lo imaginario se convierte en un fenómeno de biblioteca.

<sup>46</sup> Cf. *Las tentaciones de san Antonio*, prólogo.

<sup>47</sup> *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1837.

<sup>48</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 5, pp. 95-6.

*Las tentaciones* no es un saber que se eleva poco a poco hasta alcanzar la grandeza de una obra, sino una obra que tiene sus cimientos, desde el inicio, en el espacio del saber, existe una relación fundamental con los libros. Literatura que existe únicamente en la red de lo ya escrito.

Flaubert entrega sus *Tentaciones* bajo la forma de obra teatral, un escrito en prosa cuyo destino no es ser leído, sino recitado y puesto en escena, algo similar, quizá, al *Fausto* en que se mezclan dioses y religiones y, aunque el autor renunció pronto a esta empresa, el interior del texto conservó todo lo que puede señalar una hipotética representación: diálogos, cuadros, descripción de escenarios, del decorado, movimiento de los actores en escena, y todo, de acuerdo con la disposición tradicional (tipos más pequeños y márgenes mayores para las acotaciones, nombres en mayúsculas, etcétera).

Flaubert describe desde el principio el escenario base del cual se desprenderán todas las modificaciones posteriores, parece un escenario natural, «en lo alto de una montaña, sobre una superficie plana en forma de media luna y cerrado por grandes peñascos»<sup>49</sup> sobre el cual cada nuevo acto vendrá a plantar su propio decorado, lo cual resulta imposible llevar a escena, por lo que sólo lo impreso en los caracteres será el soporte visible y un lector vendrá a ocupar el lugar reservado al espectador, creando así una teatralidad únicamente posible en la realidad del libro en sí mismo.

Las primeras tentaciones aparecen sobre el escenario con forma de sombras alargadas, y Antonio, para protegerse, enciende una antorcha y abre un *gran libro*,<sup>50</sup> postura que sigue la larga tradición iconográfica del que comienza a leer cinco páginas al azar y, como consecuencia de ello, empiezan a elevarse los pecados capitales inundando los sentidos del santo.<sup>51</sup> Cosa que no sucede en las dos primeras versiones, en que la lectura de los textos

<sup>49</sup> *Ib.* I, p. 1.

<sup>50</sup> *Ib.* I, p. 6.

<sup>51</sup> Según Michel Foucault fue el cuadro de Brueghel el joven, que Flaubert tuvo la oportunidad de admirar en la colección Balbi durante su visita a Génova, lo que hizo nacer en el autor el deseo por escribir *Las tentaciones*.

sagrados no jugaba ningún papel importante para el desarrollo de la historia, el santo era asaltado directamente por las figuras del mal a lo que respondía buscando refugio en un oratorio.

Así como las tentaciones que atacan al eremita han nacido de su libro abierto, toda la obra nace directamente de la biblioteca consultada por Flaubert, cuyo hilo conductor era, en las primeras versiones, dos figuras abstractas: la Lógica y el Credo, que fueron sustituidas por Hilarión, el propio discípulo de san Antonio, a quien el santo inició en el estudio de las Escrituras.

La presencia del libro, inicialmente oculta bajo la máscara de la teatralidad, es exaltada posteriormente al convertirse en el centro y origen de todas las visiones, que nuevamente lo volverán imperceptible, haciendo de éste el espacio más complejo dentro de *Las tentaciones*.

Flaubert ubica la acción en un escenario ficticio, es como si pusiera al lector frente a un friso de personajes amontonados ante un decorado desmontable y que en el límite del escenario sólo permitiera ver la silueta encapuchada del santo inmóvil, como en un espectáculo de marionetas en que desfilan en sucesión lineal ante un eremita, casi mudo e inmóvil, un sinnúmero de pecados, tentaciones, divinidades y toda clase de monstruos cada uno saliendo de su infierno, según su turno.

Para mantener el efecto de realidad irreal en la sucesión de personajes y visiones, Flaubert ha dispuesto un cierto número de relevos que rompen el límite entre el lector y la obra, de modo que éste es el primer participante dentro de ella; el segundo relevo le corresponde al libro mismo, que desde sus primeras líneas invita al lector a convertirse en espectador de un escenario con un decorado claro y detalladamente definido desde un inicio. De modo que, a partir del lector real, se tienen cinco niveles diferentes de lenguaje: libro, teatro, texto sagrado, visiones y visiones de las visiones; y cinco series de personajes: el espectador, san Antonio, Hilarión, los herejes, los dioses, los monstruos y las sombras que nacen de sus discursos, volviéndose, estas últimas, las más tenues en la primera percepción, pero más visibles aún que el propio san Antonio.

Este movimiento que da mayor vivacidad a las visiones, casi convirtiéndolas en verdaderas tentaciones, logra atraer al lector al plano de las sombras, olvidándose de maestro y discípulo, dejando de parecer sólo un aglomerado de personajes amontonados unos sobre otros de forma casi contradictoria, pues es a partir de estas visiones que se construyen los ejes fundamentales de toda la obra.

El orden en el desfile de personajes parece obedecer a leyes de semejanza y proximidad, es decir, los personajes aparecen de acuerdo con las familias y regiones de origen, además de seguir un principio de monstruosidad que va de los pecados y espejismos que atormentan al eremita, todos ellos representados en la reina de Saba;<sup>52</sup> a la que siguen las herejías;<sup>53</sup> los dioses de Oriente y la Grecia clásica;<sup>54</sup> hasta el mismo Satanás que se presenta ante Antonio, dirigiendo miles de monstruos fantásticos de diversos bestiarios mitológicos,<sup>55</sup> esto en una visión un tanto simple de la obra.

Visto en un orden más complejo se presentan varios órdenes de seres y visiones que, de acuerdo con la naturaleza de los personajes, pueden ser clasificados de la siguiente manera:

*Cosmogónica:* Flaubert hace nacer todas las tentaciones de las dudas mismas en el corazón del eremita, lo que causa que, en la añoranza de su vida antes de volverse monje, vengan a su memoria recuerdos de sus viejos compañeros que se convierten en caravanas, que a su vez evocan el recuerdo de lugares lejanos: su originaria Alejandría, el Oriente dividido por las confrontaciones teológicas, el Mediterráneo y sus dioses, para hacer volar la mente del santo a los límites del universo, las estrellas y el origen de todo lo viviente y, finalmente, terminar su viaje en el origen de todo, la mente del mismo san Antonio, el principio del pecado y la desolación en el desierto.

*Histórica:* estando el viejo Antonio sentado en el dintel de su rústica cabaña, se obsesiona en sus recuerdos de una vida más

<sup>52</sup> *Las tentaciones de san Antonio*, 1 y 2.

<sup>53</sup> *Ib.* 3 y 4.

<sup>54</sup> *Ib.* 5.

<sup>55</sup> *Ib.* 6 y 7.

sencilla y la fuerza de la juventud, entonces perdida, que trae a su memoria el momento de su partida y el lamento de las mujeres que lo despedían a él y a su compañero. Este último recuerdo marca el inicio del retroceso en el tiempo evocado por la imagen del crepúsculo en la ruidosa Alejandría durante la época de las persecuciones, Constantinopla y su concilio que permitió la expansión del cristianismo, tras el cual comienza el desfile de divinidades antiguas y sus templos.

Este recorrido hacia las fuentes del tiempo es enunciado por una figura específica, pero de significado ambiguo; así, las herejías son conducidas por Hilarión, Apolonio introduce a los dioses, la Lujuria y la Muerte conducen el cortejo de los vivos, sin duda porque simbolizan el final y el nuevo comienzo de la vida, que abren la mente del santo para llevarlo de vuelta al momento mismo de la creación.

*Profética:* este mismo recorrido por el flujo del tiempo es, simultáneamente, una visión de los tiempos futuros. Hilarión, que al principio no es más que un enano, no deja de crecer a lo largo de toda la obra hasta volverse un imponente gigante, un hermoso ángel: el diablo, que le confiere a Antonio la sabiduría del Oriente y luego la del universo; le muestra el pasado, primeramente y, más tarde, le muestra la instauración del mundo racional en el que se demuestra el movimiento real de los astros y manifiesta el poder secreto de la vida en su origen. En aquel pequeño espacio de un Egipto ficticio se despliega la sabiduría y la cultura de Europa: la Edad Media con su teología, la erudición del Renacimiento y la ciencia de la Edad Moderna.

*Teológica:* ya de origen la vida de san Antonio se levantaba como estandarte de la lucha del cristiano contra los siete pecados capitales y como una loa a las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, sin embargo, Flaubert ha desdibujado mucho este esquema haciendo parecer a los pecados únicamente como espejismos que, no obstante, subsisten en secreto como principios organizadores de las secuencias, como la eterna lucha antagónica entre unos y otros. La fe se ve constantemente comprometida por los juegos de las herejías que conducen al mismo santo a los

caminos del «error». La esperanza no halla lugar en el alma del eremita al contemplar la agonía de los antiguos dioses, que los hace desaparecer como el despertar de un sueño. La necesidad del inmóvil origen de la naturaleza y el desencadenamiento de sus fuerzas salvajes vuelven inútil a la caridad, de modo que las tres poderosas virtudes son vencidas.

Esta obra nos presenta a un san Antonio totalmente humano, ubicado luego de sus primeros enfrentamientos con los demonios, vencido por las tentaciones y pecados de un mundo que va descubriendo en su viaje por los caminos de la mente, transportado por su autor a un universo onírico, el sueño se convierte en parte formal de la realidad de un modo complementario conformado por un universo literario, convirtiéndose así en desfile casi interminable de personajes dentro de una biblioteca que pareciera no tener sentido y que, ha quedado demostrado, tiene un orden meticuloso. La línea imperceptible por la que desfilan herejías, dioses, pecados y monstruos es el culmen de toda una organización documental, con base en imágenes y textos, que conforman un sistema tripartita de virtudes, de culturas y de historias, que van en ascenso del presente al pasado, y del pasado al futuro, para terminar nuevamente en el presente, en la autoconciencia del monje. Cada elemento tiene su lugar, no solamente en un ficticio e imposible escenario del onirismo de Flaubert, sino en el orden de las alegorías cristianas, en el movimiento de la cultura y del saber, en la cronología del mundo y en la conformación del universo que sólo puede ser contemplado a través del conocimiento.



*Todo arte sagrado se basa en una ciencia de las formas o, dicho de otro modo, en el simbolismo inherente a las formas.*

*Recordemos aquí que un símbolo no es simplemente un signo convencional, sino que manifiesta un arquetipo en virtud de cierta ley ontológica.<sup>1</sup>*

En este punto me parece pertinente, sobre todo por la naturaleza del capítulo, advertir que no debe olvidarse la premisa de que las fuentes utilizadas en esta investigación y las explicaciones de carácter teológico, demonológico, antropológico, entre otras, heredadas a nosotros por tradición oral o escrita, tenían como audiencia primaria específica a un grupo de lectores determinados, principalmente, las comunidades de monjes y personas iniciadas en el cristianismo, no a los laicos. Así, aunque es posible a cualquier lector seguir y entender las explicaciones y prescripciones aquí descritas, en el contexto de las obras, la audiencia era concreta para la mente del autor y podrían no concordar con las ideas del lector de este trabajo.

Este breve recorrido por las páginas de la historia del arte cristiano no permite una visión panorámica de la evolución de la imagen sagrada desde sus orígenes en el texto escrito, la exégesis del mismo y su representación a través de símbolos, juntamente con la influencia de tradiciones antiguas locales y las de los pueblos circundantes y, que sólo podían ser entendidos por los iniciados en el culto, los cuales, durante las persecuciones, utilizarían tales símbolos como una forma de extender su mensaje sin ser descubiertos; y cómo fue que, más tarde, con la aceptación del cristianismo en el Imperio, estos símbolos salieron a la luz, amalgamándose con las otras religiones del Imperio y adquiriendo

<sup>1</sup> Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, p. 6.



nuevos significados; cómo es que trascendieron a la arquitectura, como la evolución de la basílica o el decorado interior, y de allí a la plástica formal que, más tarde, por las divisiones intestinas de la Iglesia, pasarían a formar parte de algunas herejías, lo que traería como consecuencia la necesidad de regularización y estandarización para éstos. Paralelamente con el nacimiento de los símbolos surgió, en la tradición oriental, el icono, que representaba, en un principio, sólo a Jesús, María y los apóstoles, y posteriormente, junto con su extensión por el Occidente, integraría a los evangelistas y, al final, con las persecuciones y la llegada del monacato, admitiría la representación de santos, lo que trajo consigo un nuevo problema, cómo debían ser representados todos estos personajes para no caer en herejías e idolatrías, por lo que surgió la necesidad de reglamentar dicha representación, logrando, entonces, una forma de estandarización y universalidad en la forma y atributos simbólicos, cuya base se encuentra en las fuentes escritas y recogidas de la tradición.

Por lo anterior, no es de extrañar que se estableciera cierto rigorismo al momento de llevar a cabo alguna representación en el arte sacro, incluso, existen documentos que presentan pruebas de cómo es que, al momento de hacer el contrato, el artista recibía instrucciones específicas —al modo en que Ripa hace sus descripciones— de las características que debía tener el personaje o símbolo representado, ya sea de sus atributos, símbolos que lo acompañarían, la paleta según sus atributos, entre otras muchas cosas, así, por ejemplo, si era un mártir el representado, debía dársele el atributo de la hoja de palma, o para distinguir a Dios padre se le representaba con una mandorla triangular, pues de no ser así podía incurrirse en algunos errores.

De tal suerte que, incluso, surgieron leyendas acerca de la labor del artista dedicado a la creación del arte sacro; a manera de ejemplo, puede mencionarse una leyenda en la que se cuenta cómo es que a un pintor se le secó la mano por atreverse a pintar a Cristo en una forma parecida a la usada para Zeus. Este tipo de tradiciones confirman el hecho de que al pintor se le exigían ciertas características para cumplir la función pedagógica esperada de la imagen,

para ello, el artista requería cierto conocimiento o, al menos, pertenecer o haber pertenecido a esta fe. Así, durante el monacato, la realización de iconos se volvió una actividad fundamental.

Para no caer en excesos o incurrir en herejías, el culto a la imagen obligó a la regularización de la creación artística, de modo que, luego del gran triunfo del culto a los iconos en Bizancio, como se explicó antes, las figuras se alargaron y fueron dotadas de un cierto halo de espiritualidad, alejándose de los retratos naturales para volverse seres cuya divinidad se viera reflejada en su inmovilidad y en su mirada.

Más adelante, en 1551, el Concilio de Stoglav consideró la pintura religiosa como un sacerdocio cuya base debía estar en los textos sagrados y los modelos iconográficos antiguos.<sup>2</sup> Dionisio de Furna, un tratadista que escribió acerca de la pintura bizantina, recomienda: «No comencéis vuestra obra al azar y sin reflexión, antes al contrario, con la fe puesta en Dios y con piedad en este arte, que es una cosa divina».<sup>3</sup>

Esta clase de manuales tuvieron una importante difusión a partir del siglo XVI, con el objetivo de evitar errores al momento de representar las escenas sagradas, es decir, que un mismo tema pudiera pintarse de distintas maneras. Éstos dictaban la forma en que debían ser pintados los santos, qué colores utilizar y qué detalles debían ser colocados en las escenas; además en qué sitios de la iglesia podían ser colocadas estas representaciones, de tal modo que, salvo para ojos expertos, resulta difícil distinguir un icono del siglo XII, de uno del XVII y hasta los más modernos dentro de las iglesias.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> El Concilio de Stoglav fue celebrado en Moscú entre enero y febrero de 1551, con algunas sesiones finales llevadas a cabo en mayo de ese mismo año. El zar Iván IV convocó este sínodo de la Iglesia rusa para discutir acerca de las prácticas rituales que se acostumbraban en Rusia y que no se ajustaban a las de la Iglesia ortodoxa griega en cuanto a ceremonias, deberes y vida eclesiástica en general, así como la educación y moral de los clérigos, su función y autoridad en las actividades de los escritores y pintores de iconos, temas en los que fueron especialmente estrictos.

<sup>3</sup> Dionisio de Furna, *Hermeneia de la pintura bizantina* 5, 4.

<sup>4</sup> Desde época bizantina, y hasta el día de hoy, toda iglesia católica tendrá la siguiente disposición: en el nivel inferior, es decir, en los muros, deben apare-

En Occidente la mayor parte de los artistas solían ser laicos, eran excepcionales aquellos pertenecientes al clero, de manera que el control sobre la creación del arte sacro debía llevarse de forma más estricta. Durante la Edad Media, el artista era considerado un mero artesano encargado de dar forma material a la idea gestada en la mente de un teólogo, así, los contratos que se conservan dan evidencia del control que el cliente tenía sobre el artista y del escaso margen creativo de que gozaba este último. Puede mencionarse, por ejemplo, el caso de Ferrer Bassa que se comprometió, según un contrato firmado en 1346 con el Monasterio de Pedralbes, en Barcelona,<sup>5</sup> a pintar con buenos colores al óleo la capilla de San Miguel, en la que debía representar historias de la pasión de Jesucristo: la aprehensión de Cristo y el juicio de Pilatos; además se comprometió a pintar a san Miguel, san Juan bautista, san Jaime, san Francisco, santa Clara y santa Eulalia. Todos estos personajes, menciona el contrato, deben tener diademas y pasamanos de oro de buena calidad, y, debajo de cada escena deben pintarse cortinas que simularán tapices; cabe mencionar que este tipo de contratos no eran pagados hasta haberse concluido el trabajo, de modo que se garantizara que el resultado final de la obra era el esperado por quien hacía el contrato, por lo que el control sobre el artista era constante. Del mismo modo, pueden encontrarse otros contratos de la época en la que se hacen especificaciones iconográficas, como el hecho de que al representar a la Trinidad, el Padre y el Hijo debían ser del mismo aspecto, mientras que el Espíritu Santo debía tener la forma de paloma, siempre aludiendo a las Sagradas Escrituras.

En el Renacimiento, la consideración social del arte sufrió un cambio, pues el descubrimiento intelectual y material de la antigüedad clásica, entre otros factores, despertaron el interés por el humanismo, con una concepción antropocéntrica. Ahora, ya no

---

cer, exclusivamente, patriarcas del Antiguo Testamento, profetas, apóstoles, mártires y obispos. El nivel intermedio, trompas, pechinas y tímpanos, estará reservado para las historias de la vida de Cristo en que se recogen sus momentos más trascendentales. En el nivel superior, cúpulas, bóvedas y el horno de los ábsides, deberá aparecer Cristo en majestad, la Virgen y los ángeles.

<sup>5</sup> Carmona Muela, *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*, p. 26.

sólo la Iglesia era la promotora del arte, también entra la nobleza, que buscaba tener entre su corte a los artistas más prestigiosos del momento por medio de un sistema de mecenazgo. El artista, por su lado, intentó romper con los vínculos gremiales que limitaban su trabajo, haciendo de la plástica un arte liberal e intelectual, como la música o la poesía, de tal manera que surgieron nuevos temas como la mitología, la historia y el retrato cortesano, rompiendo con los cánones estéticos bizantinos. Entonces surgieron nuevos manuales en los que lo primordial era el espacio, la perspectiva, la luz, las proporciones, la anatomía, de modo que la pintura de tema religioso se verá afectada por estos nuevos estilos, dándoles este tratamiento influenciado por el ideal clásico, trasladando temas mitológicos al imaginario religioso. El Concilio de Trento buscó poner fin a estos excesos tomando como base la idea del *decoro*, que se volvió el concepto clave para entender la pintura barroca postridentina. El canon es claro a este respecto cuando dice:

En lo sucesivo quítese toda superstición en la invocación y la veneración de las reliquias de los santos y en el uso sagrado de las imágenes, todo torpe beneficio sea eliminado y, en consecuencia, la lascivia, de tal modo que sea evitada para que ni se pinte ni se adornen imágenes de belleza desvergonzada [...] Finalmente, aplíquense por los obispos estas cosas en todas partes con gran diligencia y cuidado para que nada desordenado o contrario y modificado con confusión, nada profano y nada deshonesto se manifieste, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Concilium Tridentinum, 1786, sesio XXV, De invocatione et reliquis sanctorum et de sacris imaginibus: Omnis porro superstitio in sanctorum invocatione reliquiarum veneratione et imaginum sacro usu tollatur omnis turpis quaestus eliminetur omnis denique lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur [...] Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab episcopis adhibeatur ut nihil inordinatum aut praepostere et tumultuarie accommodatum nihil profanum nihilque inhonestum appareat cum domum Dei deceat sanctitudo.*

Esta normatividad, posteriormente fue sistematizada en numerosos tratados moralizadores cuyo fin era acabar con los excesos y formar un estilo propio del arte sagrado.<sup>7</sup> En estos tratados se vuelve a exigir, por parte del pintor, no sólo conocimiento, sino sentimiento, piedad y fe, de modo que estas virtudes se vean reflejadas también en su obra, pues, de lo contrario, no tendrían el efecto buscado por éstas en los espectadores. Para ello, a cada personaje se le atribuye una serie de características, tanto externas como internas, que el pintor debe representar y respetar sin excepción; los personajes no pueden ser representados ni en actitudes jocosas, ni poco dignas. Bajo esta perspectiva se condenan los desnudos y los retratos de herejes y otros personajes licenciosos, además, de ninguna manera deben utilizarse personas conocidas o particulares como modelos para los santos y, por último, las historias deberán representarse con fidelidad a lo establecido por las Escrituras y la tradición sin hacer ninguna añadidura. Este rigorismo terminó por afectar, no sólo al arte sacro, sino también al arte en general, ya que tanto el artista como el comprador, debían sujetarse a la moral católica.

Por lo anterior, no cabe duda de que, aunque en un principio el arte sacro dependió de la asimilación del arte de otros pueblos, poco a poco, tanto por la extensión de esta nueva fe como por la diversidad de sus adeptos, fue necesario distinguirla y darle su propia identidad perfectamente delineada y reglamentada a través de las Sagradas Escrituras y los escritos teológicos, patristicos y eclesiológicos que lo llevó a evolucionar a la par de la propia historia de la Iglesia.

<sup>7</sup> Entre éstos puede mencionarse, por su importante influencia en las artes: Andrea Gilio, *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istoria* (1564), al que siguen otros como Castellani, *De imaginibus et miraculis sanctorum* (1569); de Carlos Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577); *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del obispo Gabriell Palecotti (1582); y ya del siglo xvii el *De pittura sacra* del cardenal Federico Borromeo (1625). También tuvieron importancia en España los libros del jesuita Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines*, escrito hacia 1593, que fue utilizado como guía para fijar la iconografía de la vida de Jesús; y el escrito de Juan Interián de Ayala titulado *El pintor cristiano y erudito*, redactado hacia 1730, con el fin de dar al clero un manual que le permitiera discernir y elegir el arte sacro adecuado para las iglesias.

Basado en lo anterior y contemplando la exposición presentada hasta este punto acerca de la historia, estilos y razones de las artes, podemos proceder al estudio iconográfico e iconológico de diversas obras, mismo que, como se ha dicho en la introducción de este escrito, se presentan como una selección ecléctica que no responde a un orden cronológico, sino temático, en torno a la vida y, sobre todo, a la tentación de san Antonio abad, puesto que, como se ha mencionado antes, fue uno de los primeros santos a los que les fue consagrado un monasterio y, por ende, en ser representado —ajeno a los personajes evangélicos—, esto sumado a que en su historia y leyenda se describen varios de los aspectos fundamentales del cristianismo: el anacoretismo, el desierto, los vicios y virtudes; Satanás, los ángeles, etcétera, evocaciones que, entre los siglos III y IV, por la abundancia de herejías, son confeccionadas en el marco de la creación del Credo niceno, y en que la influencia de las religiones circundantes aún resulta evidente en la literatura e iconografía cristiana, y así lograr una panorámica iconográfica que abunde en los aspectos de la tradición que, sin importar que fuesen usados fuera del contexto sagrado, se alinearon a los preceptos de la tradición textual reflejando, total o parcialmente, el principio propuesto al inicio del trabajo, que la temática cristiana observa una línea iconológica e iconográfica más allá del tiempo y el espacio en que se representa.

De todos los episodios que los artistas tomaron para representar la vida de san Antonio abad, los más representativos son aquellos referentes a las tentaciones y los ataques de demonios, probablemente por la mayor posibilidad de dar rienda a la imaginación, quizá por el contexto en que se escribió la vida del santo, tan abundante en herejías, que dieron rostro a los demonios y los vicios de la tradición judeo-cristiana, considerando que Antonio es uno de los grandes defensores de la fe nicena, incluso participando él mismo en las controversias y, volviéndose la leyenda del santo, el estandarte del catolicismo.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ath., *v. Anton.* 69, 2: Εἴτα παρακληθεῖς παρά τε τῶν ἐπισκόπων καὶ τῶν ἀδελφῶν πάντων, κατήλθεν ἀπὸ τοῦ ὄρους· καὶ εἰσελθὼν εἰς τὴν Ἀλεξάνδρειαν, τοὺς Ἀρειανοὺς ἀπεκλήρυσεν· αἴρεσιν ἐσχάτην λέγων εἶναι

Todo este estudio sobre la historia y conformación del arte cristiano y de los orígenes y formación de las leyendas de los santos con sus diferentes formas de culto, ha tenido un único objetivo: hacer camino hacia la cuestión esencial de este trabajo: la iconografía. Pues, ya que no todos los santos fueron fraguados en un mismo molde y no todos ellos tuvieron el mismo valor simbólico, fue necesario individualizarlos mediante inscripciones nominativas o explicativas en los primeros iconos, o bien, por medio de signos figurativos fáciles de interpretar para los iletrados, quienes constituían buena parte de los fieles.

De allí la necesidad de un lenguaje a base de signos, equiparable a los jeroglíficos egipcios, con la diferencia de que éstos no tienen la intención de ocultar algún sentido criptográfico, sino que su aspiración es la de ser entendido por el mayor número de personas posibles. Este lenguaje se compone de dos elementos que suelen confundirse, por lo que conviene distinguirlos, pues no son exactamente idénticos: *las características y los atributos*.

1) Por *características* se entienden todas aquellas particularidades físicas y de vestimenta que pertenecen exclusivamente a un santo y son inseparables de su persona, pueden clasificarse en: (a) El tipo físico: peculiaridades anatómicas como la talla, los rasgos de la cara, la forma de la cabeza, el tipo de cabello, de barba, etcétera. Así, por ejemplo, a san Pedro se le reconoce por su tonsura y a san Pablo, por su calvicie. (b) La vestimenta: también una característica distintiva, así tenemos que a Juan el bautista se le reconoce por su piel de camello y a san Pablo el ermitaño por su túnica tejida de palmera.

2) Un *atributo* es, tal como lo indica el latín *ad tribuere*, un signo de reconocimiento añadido al personaje como signo emblemático que lo sostenga: algún animal que lo acompañe, o bien, el instrumento de suplicio, en el caso de los mártires. Por tanto, los atributos de los santos son signos distintivos particulares, como

---

ταύτην, καὶ πρόδρομον τοῦ Ἀντιχρίστου. / Entonces, siendo llamado por los obispos y por todos sus hermanos, bajó de la montaña y en cuanto entró a Alejandría repudió a los arrianos, diciendo que ésta era la última herejía y un ataque del Anticristo.

los de un escudo de armas, que constituye una especie de heráldica hagiográfica.

## 5.1 San Antonio abad

Para entender mejor la forma en la que se ha tipificado al santo habrá que indagar en los datos biográficos con que contamos; para ello, las principales fuentes históricas sobre la vida del santo son, en primer lugar, la *Vita Antonii* de Atanasio de Alejandría; los primeros treinta y ocho apotegmas<sup>9</sup> que inician la colección griega y algunas cartas atribuidas al mismo Antonio. Estas fuentes no dejan de ser desconcertantes, pues pareciera que cada una de ellas cuenta su propia versión de la historia mostrando una imagen diferente del santo.

En cuanto a la cronología de su vida sólo se puede precisar que Antonio murió cerca del 356, fecha testimoniada por Jerónimo y el mismo Atanasio, quienes mencionan que murió a los 105 años de edad,<sup>10</sup> ésto si se supone que el santo nació alrededor del 251. Por su parte, la *Legenda aurea* confirma lo dicho al explicar que murió a los 105 años de edad, pero, igualmente, deja al aire la fecha de muerte sólo dando un año aproximado cuando escribe: «Finalmente, el beato Antonio en el año 105 de su vida, dando el beso a sus hermanos, descansó en paz en tiempos de Constantino, quien inició [su gobierno] alrededor del año 340 del Señor».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> En griego, ἀποφθέγματα (*apophthegmata*) es el nombre dado a varias colecciones de vidas y frases, comúnmente conocidas como *Dichos de los Padres del desierto*, que constan de historias, tradiciones y máximas relacionadas con la época de la gran huida al desierto, recopiladas aproximadamente, desde principios del siglo v (César Vidal Manzanares, *Diccionario de patristica*).

<sup>10</sup> Hier., *De vir. illustr.* 88: «Floruit sub Constantino et filiis ejus regnantibus. Vixit annos centum quinque. / Floreció reinando Constantino y sus hijos. Vivió ciento cinco años». Ath., *v. Anton.* 89, 3.

<sup>11</sup> *Historia de sancto Antonio*, 6 (en *Legenda aurea*): *Tandem beatus Antonius CV anno vitae suae fratres deosculans in pace quievit sub Constantino, qui coepit circa annum Domini CCCXL.*



Sobre el lugar de su nacimiento, Atanasio no ofrece datos precisos, únicamente menciona que era egipcio,<sup>12</sup> sin embargo, Sozomeno sitúa el nacimiento del santo en Coma, sin especificar la fecha.<sup>13</sup>

La vida del santo puede dividirse en varias etapas, para las cuales la fuente más completa es la escrita por san Atanasio, puesto que es el primer texto al respecto y, por ello, fuente para los autores posteriores por ser el escrito que más datos aporta, tanto legendarios como histórico-biográficos. Esquemáticamente, pueden señalarse las siguientes etapas descritas por Atanasio:

- Desde su nacimiento en una familia acaudalada hasta la muerte de sus padres, cuando contaba con unos veinte años aproximadamente.<sup>14</sup>

- Visita de Antonio a la iglesia, donde escucha el *Evangelio de Mateo* que lo insta a desprenderse de todos sus bienes, el comienzo de su vida ascética y el primer contacto del santo con otros monjes con el fin de imitarlos.<sup>15</sup>

- Antonio se retira a una tumba alejada de la ciudad, lugar donde vive hasta que cumple treinta y cinco años.<sup>16</sup>

- Retiro a una fortaleza abandonada en el monte Pispir, donde vivió unos veinte años más.<sup>17</sup>

- Antonio entra en contacto con otros monjes a los que convierte en sus discípulos, comenzando entonces su labor de maestro, enseñándoles la vida ascética a través de sus propias vivencias.<sup>18</sup>

- Antonio marcha a Alejandría, luego de las persecuciones emprendidas en el año 311 por el emperador Maximiano, para consolar y animar a los mártires.<sup>19</sup>

<sup>12</sup> Ath., *v. Anton.* I, 1: Ἀντώνιος γένος μὲν ἦν Αἰγύπτιος. / Antonio era de origen egipcio.

<sup>13</sup> Soz., *HE* I, 13: *Fuit hic [Antonius] Aegyptius, ortus genere nobili in vico Coma.* / Fue éste [Antonio] egipcio, nacido de una familia noble en el pueblo de Coma.

<sup>14</sup> Ath., *v. Anton.* I.

<sup>15</sup> *Ib.* 2-7.

<sup>16</sup> *Ib.* 8-10, 4.

<sup>17</sup> *Ib.* 12-13.

<sup>18</sup> *Ib.* 14-45.

<sup>19</sup> *Ib.* 46.

- Regreso de Antonio a Pispir para continuar con su labor eremítica, pero se ve impelido a buscar otro sitio para su vida solitaria por la gran afluencia de gente.<sup>20</sup>

- Antonio se interna en el desierto, en la montaña exterior, aunque con constantes regresos para atender su magisterio y a aquellos que buscaban su ayuda.<sup>21</sup>

- En torno al 388, Antonio viaja a Alejandría para condenar a los herejes arrianos, quienes afirmaban que Antonio pensaba igual que ellos.<sup>22</sup>

- Antonio vuelve a su retiro en el que, además de continuar con sus labores de maestro, tiene varias visiones y realiza milagros.<sup>23</sup>

- Despedida de Antonio de sus discípulos, testamento y muerte del santo.<sup>24</sup>

### 5.1.1 *Tipificación de san Antonio*

Para poder tipificar físicamente a san Antonio, habrá que revisar lo que dicen las fuentes: Atanasio refiere que Antonio comenzó su vida ascética cerca de los veinte años, y poco tiempo después sufrió el primer ataque por parte del diablo,<sup>25</sup> y que, al iniciar su discipulado, Antonio permanecía con el mismo aspecto físico de antes de iniciar su carrera ascética, cuando escribe:

Y por primera vez lo vieron fuera de su campamento los que llegaban a él. Y verdaderamente aquellos, como lo vieron, se admiraban al ver que su cuerpo tenía la misma constitución, y no se había engordado por no ejercitarse, ni se había debilitado por los ayunos

<sup>20</sup> *Ib.* 47-49.

<sup>21</sup> *Ib.* 50-68.

<sup>22</sup> *Ib.* 69-71. En el capítulo 71 se da una breve explicación acerca del arrianismo y su doctrina.

<sup>23</sup> *Ib.* 72-88.

<sup>24</sup> *Ib.* 89-92.

<sup>25</sup> *Ib.* 5.

y la batalla de los demonios, pues era tal como lo habían visto antes del retiro. A su vez, limpio [era] el estado de su alma.<sup>26</sup>

Y, nuevamente, lo reitera al final de la vida del santo, en que hace una breve descripción de éste, siendo estas dos las únicas referencias al aspecto físico de Antonio.



Figura 11. San Antonio abad, Francisco Zurbarán, 1640-1650. Óleo sobre tela.

Y, sin embargo, en todo permanecía incólume, tenía sus ojos intactos y sanos, pues veía perfectamente y ninguno de sus dientes había salido de él. Sólo estaban desgastados hasta la encía por la mucha edad del viejo, y sus pies y manos permanecían sanos.<sup>27</sup>

No obstante, en gran parte de las representaciones aparece como un anciano (fig. 11), es decir, adelantado en su ascesis, muy probablemente ya en su época de predicador y maestro, que es el momento más

<sup>26</sup> *Ib.* 14, 2-4: καὶ τότε πρῶτον ἀπὸ τῆς παρεμβολῆς ἐφάνη τοῖς ἔλθοῦσι πρὸς αὐτόν. Ἐκεῖνοι μὲν οὖν, ὡς εἶδον, ἐθαύμαζον ὀρῶντες αὐτοῦ τότε σῶμα τὴν αὐτὴν ἔξιν ἔχον, καὶ μῆτε πιανθὲν, ὡς ἀγύμναστον, μῆτε ἰσχνωθὲν ὡς ἀπὸ νηστειῶν καὶ μάχης δαιμόνων· τοιοῦτος γὰρ ἦν, οἷον καὶ πρὸ τῆς ἀναχωρήσεως ἤδεισαν αὐτόν· τῆς δὲ ψυχῆς πάλιν καθαρὸν τὸ ἦθος.

<sup>27</sup> *Ib.* 93, 2: καὶ ὁμως ἐν πᾶσι διέμεινεν ἀβλαβής. Καὶ γὰρ καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀσινεῖς καὶ ὀλοκλήρους εἶχε, βλέπων καλῶς· καὶ τῶν ὀδόντων οὐδὲ εἷς ἐξέπεσεν αὐτοῦ· μόνον δὲ ὑπὸ τὰ οὖλα τετριμμένοι ἐγεγόνεισαν, διὰ τὴν πολλὴν ἡλικίαν τοῦ γέροντος. Καὶ τοῖς ποσὶ δὲ καὶ ταῖς χερσὶν ὑγιῆς διέμεινε.

importante en la vida del cristiano, casi al final de su vida; no obstante, estas atribuciones son de carácter tradicional, por lo que no necesariamente toman en cuenta los textos o datos históricos sobre el personaje descrito, y aunque la *Legenda aurea* no haga ninguna referencia, Flaubert sí se basa en la iconografía ya establecida cuando escribe: «San Antonio, que lleva la barba larga, cabellos largos y una túnica de piel de cabra, está sentado con las piernas cruzadas, haciendo esteras».<sup>28</sup>

Así, sus características quedan perfectamente delineadas; Antonio será representado, desde los iconos, como un anciano de barba abundante y cana; hecho que ya desde antiguo ha sido atributo de la sabiduría que conlleva la vejez, lo que, salvo por Flaubert, no puede encontrarse en las fuentes sobre su vida, sino en la tradición.

### 5.1.2 *La vestimenta*

En cuanto a la vestimenta, la *Legenda aurea*, que es la fuente de la mayor parte de la iconografía, no aporta información, sin embargo, Atanasio sí nos hereda algunos datos acerca de la vestimenta del monje, pues al hablar de su testamento menciona entre sus pertenencias los vestidos de que se sirvió a lo largo de su vida, inclusive, especificando que uno de éstos se lo regaló el mismo Atanasio, como se lee a continuación:

Y repartan mis vestidos. A Atanasio el obispo den una piel de oveja y el manto cubrecama, el que él mismo me dio nuevo y fue usado por mí; y al obispo Serapión den la otra piel de oveja; y ustedes tengan el vestido hecho de crines.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 2.

<sup>29</sup> Ath., v. *Anton.* 91, 8: Διέλετε δέ μου τὰ ἐνδύματα· καὶ Ἀθανασίῳ μὲν τῷ ἐπισκόπῳ δότε τὴν μίαν μηλωτὴν, καὶ ὁ ὑπεστρωνοσύμην ἱμάτιον, ὅπερ αὐτὸς μὲν μοι καινὸν δέδωκε, παρ' ἐμοὶ δὲ πεπαλαίωται· καὶ Σαραπίωνι δὲ τῷ ἐπισκόπῳ δότε τὴν ἑτέραν μηλωτὴν· καὶ ὑμεῖς ἔχετε τὸ τρίχινον ἔνδυμα.

Es decir, que el monje contaba con tres túnicas, dos de piel de oveja, aunque la palabra *μηλωτή* (*melote*) puede referirse también a la piel de una cabra o a una túnica hecha de pelo o crines, aunque es difícil saber exactamente de qué procedencia. A este respecto, Flaubert parece darnos luz cuando describe: «San Antonio, que lleva la barba larga, cabellos largos y una túnica de piel de cabra».<sup>30</sup> Si bien es un receptor de casi doce siglos de tradición, seguramente en su vasta biblioteca encontraría que era más común que este término refiriera en tiempos del Nuevo Testamento a la piel de cabra, y no como en el Antiguo, que sólo se usaba para las ovejas.

Por lo general, los santos eremitas son representados portando un largo manto de tela gruesa, a no ser que la leyenda les atribuya algún otro tipo de ropa, como es el caso de Pablo el ermitaño



Figura 12. *Saint Paul the Hermit*, Mattia Preti, c. 1650. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Cataluña.

quien llevaba una túnica tejida de hojas de palma (fig. 12). Por su lado, usualmente san Antonio es representado vistiendo un sayal con capucha, prenda común entre los monjes de su orden, de color pardo,<sup>31</sup> atendiendo a los materiales con que se fabricaban dichos ropajes, o azul,<sup>32</sup> siguiendo a la tradición

<sup>30</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 6.

<sup>31</sup> Dentro de la heráldica es el color relacionado con la tierra, toda representación de la naturaleza. Del mismo modo se relaciona con los productos de la tierra, entre ellos el trigo y, por extensión, con el pan y la comunión de Cristo. Cabe recordar que Antonio sólo se alimentaba de pan, sal y agua (*cf. Ath., v. Anton.* 7, 6-7).

<sup>32</sup> El azul es el color asignado al aire, relacionado con el cielo. El

del significado de los colores en la liturgia,<sup>33</sup> en la que a veces aparece la  $\tau$  bordada, juntamente con su báculo de la misma forma.

### 5.1.3 *Los atributos*

San Antonio es un santo que goza de atributos múltiples que lo identifican de entre los otros monjes, así podemos mencionar: el báculo en forma de  $\tau$  (*tau*), la esquila, el libro, el rosario, el cerdo, las llamas a sus pies, entre otros menos usuales y que pueden variar de acuerdo con la escena representada o a la época en que se haya hecho, por ello, se propone presentarlos clasificados de acuerdo con su uso con respecto a la tradición y en comparación a como se presentan en el resto de los santos.

#### 5.1.3.1 Atributos universales: el nimbo

El nimbo es por excelencia el atributo común a todos los santos, cualesquiera que sean, aun cuando existen algunos como san Judas Tadeo que a veces únicamente lleva una llama sobre la cabeza, o el mismo Antonio que en varias de las representaciones aparece sin nimbo.

---

*azur* o *pers* para la heráldica, constituye el símbolo de la esperanza por sus virtudes calmantes; dentro de la liturgia es el color del manto de la Virgen María, utilizado en la fiesta de la Inmaculada Concepción y uno de los colores sagrados asignados para las ofrendas a Yáhev en tiempos del Antiguo Testamento (*Ex* 35, 23-4). También es el color con que se representa al Espíritu Santo, de igual forma el color de la revelación y la autoridad, debe recordarse, respecto a este último aspecto, que Antonio fue el primer fundador de una orden monástica (*cf.* Ath., *v. Anton.* 14 y ss.).

<sup>33</sup> Durante la Edad Media se dota de significado a los colores, sonidos y olores que se relacionan con las vibraciones percibidas por tres sentidos diferentes: vista, oído y olfato, evocando místicas concordancias con el espíritu. Cada color adquiere su propio significado dejando vestigios en la liturgia y en la heráldica. Esta doctrina ha llegado a permear al punto de, hoy día, haberse instituido la cromoterapia. Puede consultarse al respecto Pastoureaux-Righetti, *Los colores litúrgicos*, 2006.

La palabra nimbo deriva del latín *nimbus* que de su significado: nube, adquirió el sentido de halo luminoso que envuelve a los dioses, una herencia del paganismo oriental. En el arte helenístico, esta corona estaba reservada para los dioses de la luz, particularmente a Apolo, para expresar que de él emanaba; más adelante se le atribuyó al Fénix como un símbolo solar.

Posteriormente, fue atribuido a los emperadores romanos deificados como signo de majestad, de donde fue tomado por los cristianos, no sólo para los santos, sino también, para coronar la cabeza de los reyes y patriarcas del Antiguo Testamento e, incluso, para algunos reyes cristianos, principalmente alemanes, no canonizados, pero que se consideraba que reinaban por la gracia de Dios. De este modo, el nimbo, de símbolo solar, fue adquiriendo poco a poco el valor de dignidad honorífica a consecuencia de un fenómeno de desgaste de significado.

San Antonio, como muchos otros santos, está coronado con un nimbo de forma circular, considerada la forma perfecta y emblema de la bóveda celeste y el Paraíso (fig. 13).<sup>34</sup> Cabe desta-



Figura 13. *San Antonio abad y donantes*, Martín Bernat. Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla. Museu Nacional d'Art de Catalunya, España.

<sup>34</sup> El círculo siempre ha representado al hombre y su vínculo con la naturaleza bajo una doble experiencia: primero, a través de la forma y curso de los astros, significando la regularidad que rige el cosmos; y, segundo, a través de sí mismo: el propio yo es centro del ciclo vital y está en correspondencia con el universo, ya que, como toda materia visible, la existencia discurre en forma cíclica. Así, por su indiferenciación y por su carencia de partes y miembros, el círculo viene a ser uno y todo, constituyendo una unidad en la que se contienen todas las posibilidades de desarrollo. Por ello, los egipcios representaban el cosmos como una figura redonda, de igual forma hacían los babilonios



car que esta forma de nimbo indica la canonización *post mortem* de los santos, pues cuando un santo es canonizado en vida el nimbo suele ser de forma cuadrangular, como es el caso de san Pascual I (fig. 14).<sup>35</sup>

En el caso particular de Antonio, cuando porta uno, nos permite observar la evolución del nimbo desde los iconos de Oriente hasta las más sofisticadas representaciones de la Edad Media, el Renacimiento e, incluso, de la modernidad. En la mayor parte de las pinturas e iconos, por tradición del arte paleocristiano, el nimbo es representado, generalmente, como un

---

e iraníes; por su parte, los asentamientos romanos más antiguos eran construidos en forma anular, como una reproducción de la tierra, por lo que no es de extrañar la semejanza etimológica entre *urbs* y *orbis*. Por este motivo, en la antigüedad, existía la tendencia a construir los lugares sagrados de forma circular, el cristianismo no fue la excepción, como es posible observar en sus construcciones con grandes cúpulas en las que se encuentra representado el mundo, el cielo y la divinidad.

Más tarde, por influencia de la tradición bíblica cristiana el círculo ya no sólo significaba la eternidad, sino la unión de tiempo y espacio, lo cual fue interpretado como la imagen misma de Dios, pues, como ya lo marcaba la tradición órfica, en él está contenida toda la creación, por lo que Dios habita en sí mismo. Puesto que la meta del místico cristiano es la de hacer coincidir su centro con el centro divino, en la búsqueda de la perfección el hombre debe comenzar por redondear sus ángulos mediante la contemplación, hecho representado en el nimbo que rodea la cabeza de los santos simbolizando la unión mística y perfecta con Dios.

<sup>35</sup> En este mismo caso se encuentra la imagen del arcipresbítero, en una pintura descubierta en la Basílica de Santa Sabina en el Aventino, o el caso de san Calixto o santa Teodora, entre otros.



Figura 14. Papa Pascual I, c. 620. Mosaico, Basílica de Santa Práxedes, Roma.



disco opaco sobre la cabeza del santo, aunque algunas veces deja ver algo a través de él.

Más adelante, por influencia de los primeros artistas italianos, los nimbos se convirtieron en discos dorados aplicados en el fondo, que a veces siguen los movimientos de la cabeza del santo,<sup>36</sup> volviéndose entonces móviles y adquiriendo una mayor ligereza.

A partir del Renacimiento, por lo chocante que resultaba a la estética imperante la pesadez de los discos dorados con relieves en su superficie, el disco macizo se vacía convirtiéndose en un anillo insinuado cuyo contorno es rodeado por un fino reborde de oro (fig. 13).

Por último, al igual que en los ciclos lunares, el nimbo comenzó a disminuir para volverse apenas una ligera insinuación y, finalmente, desaparecer, para dar paso a los rayos de luz que descienden iluminando al santo o los halos de luz que iluminan sólo una parte específica que intenta destacar alguna actitud, gesto o atributo.

### 5.1.3.2 Atributos genéricos: el libro y el rosario

Juntamente con el nimbo, que es común a todos los santos, san Antonio porta dos elementos que, si bien no mencionan ni Atanasio en su obra, ni la *Legenda aurea*, más que veladamente, por su significación han adquirido cierta importancia en el ritual y el arte cristiano: tanto el libro como el rosario.

Por un lado, el primero de ellos, el *libro*, es curioso que aparezca, pues, al principio de su obra, Atanasio aclara que Antonio no fue un estudioso de las letras,<sup>37</sup> sin embargo, también el autor hace constantes referencias a lo que Antonio aprendiera de las Escrituras, principalmente del Nuevo Testamento. Además, debe añadirse que, dentro de la iconografía cristiana, el libro, en

<sup>36</sup> Sobre todo a partir de Giotto (1267-1337) que integra la perspectiva al nimbo, dándole un aspecto más ligero y haciéndolo formar parte integral de la imagen del santo.

<sup>37</sup> Ath., v. *Anton.* 1, 1: γράμματα μὲν μαθεῖν οὐκ ἠνέσχετο, βουλόμενος ἐκτὸς εἶναι καὶ τῆς πρὸς τοὺς παῖδας συνηθείας. / y no soportó aprender las letras, deseando estar lejos de las costumbres de los niños.

cualquiera de sus formatos, es un símbolo de sabiduría atribuido a los evangelistas, por haber consignado la vida de Cristo; a los doctores de la Iglesia y a los fundadores de órdenes religiosas por basar su doctrina en las Escrituras.

Este es uno de los atributos genéricos más antiguos y más difundidos; de hecho, Flaubert, atendiendo a la tradición, hace constantes referencias al uso que hacía el eremita de los libros sagrados, ya desde el inicio de su obra pone al libro como uno de los elementos principales de su escenografía:

La cabaña del ermitaño ocupa el fondo de la misma. Está hecha de barro y carrizo, tiene el tejado plano, carece de huerta. En su interior pueden verse un cántaro y un pan moreno; en medio, sobre un facistol de madera, un libro grueso; por el suelo, aquí y allá, hay filamentos de espartería, dos o tres esteras, una cesta, un cuchillo.<sup>38</sup>

Más adelante, luego de que Antonio es tentado por sus recuerdos de antes de volverse asceta, Flaubert le confiere al libro la importancia de ser uno de los medios con que el santo se ve liberado de dicha tentación, pero, al mismo tiempo, es la fuente del resto de sus visiones, pues para recuperar la serenidad el eremita dice: «Y si abriese el libro por... ¿los *Hechos de los Apóstoles*?... ¡Sí!... ¡Por cualquier sitio!»<sup>39</sup>

Al no hallar el consuelo buscado, sino todo lo contrario, el santo «se vuelve hacia su cabaña y el facistol que sostiene el grueso libro, con sus páginas cuajadas de letras negras, le parece un arbusto cubierto por completo de golondrinas». <sup>40</sup> Al cerrarlo y apagar las luces dan comienzo las alucinaciones del santo y se ve rodeado de toda clase de fantasmas y ensoñaciones relacionadas con religiones y mitologías de toda índole, por lo que, en Flaubert, el libro es tanto un escape para el santo en el momento de la tentación como una puerta de entrada a un mundo de infinito conocimiento.

<sup>38</sup> *Las tentaciones de san Antonio* I, p. 6.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> *Id.*

Sin embargo, no debe olvidarse que el libro ya es en sí mismo uno de los atributos más antiguos y que ha gozado de una extensión bastante considerable. En cualquiera de sus formatos, ya sea rollo o códice, este atributo data de los primeros tiempos del cristianismo y caracterizaba a Cristo maestro, a los apóstoles y a los evangelistas, para luego pasar a ser representativo de papas, obispos y, como es el caso de Antonio, abades fundadores de órdenes. Para estos últimos, el libro puede aparecer en sus manos, abierto o cerrado, o en un estuche suspendido de su cintura.

Aunque tradicionalmente este libro es una copia de los evangelios, para los abades suele ser un libro de exorcismos, de oraciones o algún código y, más aún, suelen tener escritas las primeras palabras de sus reglas, como se puede observar en los casos de san Benito o san Antonio abad.

Finalmente, por ser un abad fundador, en algunas de sus personificaciones, Antonio será privilegiado con el derecho de ser representado con el modelo de la iglesia fundada por él junto con su cetro.

El *rosario* (fig. 15), por otro lado, es un atributo propio del culto mariano, hecho por el cual no aparecerá en la mayoría de los iconos de Oriente previos al establecimiento del culto mariano, pero que en general está relacionado con la oración y la constancia en la meditación, las dos principales armas de las que se vale el santo para librarse de los constantes ataques de los demonios a lo largo de su vida, y que luego se volvería uno de los requisitos indispensables para los nuevos iniciados en el monacato.



Figura 15. *La tentación de san Antonio* (detalle), Jan Wellens de Cock, 1520. Óleo sobre panel, Museo Thyssen-Bornemisza, 1520.

### 5.1.3.3 Atributos individuales

Se puede decir que no existe en realidad una oposición significativa de estos atributos con los anteriores, ya que el paso de unos a otros es un fenómeno bastante común que llega a realizarse con cierta facilidad.

Los atributos individuales, a pesar de que unos existen prácticamente desde el origen del santo, son más tardíos que los genéricos o universales, de modo que son casi desconocidos para la Iglesia griega de Oriente y, más aún, para la occidental de época anterior a la Edad Media. Es casi a mediados del siglo xv que los atributos individuales de los santos quedan perfectamente delineados, luego de ser aprobados por el Concilio de Trento (1544-1563).

Estos resultan, infinitamente, más variados e interesantes que los genéricos, puesto que aportan a la iconografía y a los santos mismos su personalidad y vida propia. Los santos, seres uniformes para el arte de los cristianos primitivos y de la alta Edad Media, se convirtieron luego en individuos, casi tan caracterizados como los personajes de un drama; de modo que es imposible no reconocer a san Pedro por su llave o a santa Bárbara por su torre. Pero, cabe preguntarse de qué forma se seleccionan estos atributos; al hacer su estudio, se puede constatar que éstos vienen de las más diversas y, a veces, inesperadas fuentes, no obstante, se pueden distinguir algunos grupos específicos de atributos de carácter homogéneo y especialmente denso.

### 5.1.3.4 Atributos simbólicos: la $\tau$ y el báculo

Los atributos simbólicos son aquellos que pueden traducirse del mismo modo que un jeroglífico, ya sea que tengan su origen en el nombre del santo referido, como es el caso de santa Agnes o Inés (del latín *agnus*, cordero) que puede ser representada sólo como un cordero. A veces, las asociaciones onomásticas eran, más bien, referidas a las fundaciones realizadas por el santo en cuestión, como en el caso de san Bernardo Tolomei, fundador del convento

del Monte Oliveto, que era representado con una rama del árbol de olivo. Esto es lo que se llama en la heráldica *armas parlantes*.

De la misma manera, a Antonio le fue conferido entre sus atributos personales, por ser fundador de grupos monásticos y, posteriormente, de la orden antonita, el ser reconocido por el monograma de la  $\tau$ , también llamada cruz egipcia; es un símbolo que ya utilizaba esta cultura, bajo el nombre de *cruz ansada*, con el significado de vida eterna, hecho por el cual es portada en la mano derecha de todos sus dioses. Esta letra ocupa el décimonoveno lugar del alfabeto griego y es la última letra del alfabeto hebreo. En el contexto hebreo, la  $\tau$  tiene una connotación similar a la egipcia dentro de la cábala con una carga semántica importante, pues se relaciona con varias palabras claves, el *Zohar*<sup>41</sup> explica que es la última letra en la palabra *emet* (verdad), uno de los nombres del Creador, y por ello pudo haber sido la letra con que daría comienzo la creación y,<sup>42</sup> aunque no pudo darle Dios tan grande privilegio, por ser la verdad, le otorgó el mayorazgo de ser la marca de Dios, la que será puesta en todos aquellos salvados a través de *emet*, que también es uno de los principios de eternidad, pues, junto con *alef*, forma otro de los nombres de Dios en su carácter de rey, es decir, el principio de la fe.<sup>43</sup> El cristianismo, a su vez, retoma esta idea de los salvados a través de la fe, tema fundamental en la prédica de Cristo y sus apóstoles, cuando se habla de todos aquellos elegidos que no podrán ser muertos por portar la marca

<sup>41</sup> Junto con el *Sefer yetzirá*, es el libro central sobre la corriente cabalística judía y se atribuye al rabí Shimón Bar Yojaji (s. II). Éste consiste en una serie de comentarios sobre la *Torá* con el propósito de guiar a aquellas personas que ya han alcanzado altos niveles espirituales hacia el origen de sus almas y, por ende, de todas las cosas, es decir, intenta ir hacia el origen mismo de la creación.

<sup>42</sup> Debe recordarse que en el *Génesis* se explica que Dios creó todo a través de la palabra (*Gn* 1, 3, 6, 9, 14, 20, 24 y 26), por ello es que el *Zohar* hace toda una explicación de cómo se dio la selección cuidadosa de cada una de las letras que Dios pronunciaría, pues su orden preciso daría también sentido y orden a su creación.

<sup>43</sup> *Et* es la palabra que se forma de *alef* y *tav*, el principio inseparable masculino y femenino, que contiene a todas las otras letras por ser la primera y la última respectivamente. A su vez, *et* es la palabra que refiere a Adonai, cuya significación más elevada es Yhvh (Yahvé [*Sepher Ha Zohar*, *Bereschit*]).

de la  $\tau$  como está escrito en los libros de *Ezequiel*,<sup>44</sup> cuyas profecías encontrarán reflejo en el *Apocalipsis*.<sup>45</sup>

Aunque toda esta explicación pareciera descabellada, no debe olvidarse que Antonio era de origen egipcio y que el cristianismo místico está influido en muchos de sus aspectos por la cultura hebrea y egipcia, adoptando de ellos esta clase de símbolos, lo cual no tiene nada de sorprendente, si se piensa que los hebreos se establecieron durante varios siglos en el delta del Nilo, desde José, hijo de Jacob, hasta Moisés quien los liberó hacia el 1225 a., y que continuaron teniendo importantes relaciones comerciales y culturales que no dejaron de unir Egipto con el litoral fenicio de Palestina, lo que explicaría por qué es que el báculo, del que las fuentes no especifican la forma, pero que la tradición dicta en forma de  $\tau$  se vuelve el arma con la cual el eremita repele los ataques de los demonios, pues es el símbolo de su inquebrantable fe.

Y, aunque ninguna de las fuentes habla siquiera de que el santo portara este báculo, se puede añadir que, sólo algunos de los monjes ascetas lo portan, entre los que se encuentra Antonio, es un símbolo de cuidado y solicitud dado sólo a obispos y abades dotando al santo de una mayor autoridad como gran fundador de las órdenes del desierto, y es también por ello que el de Antonio es el único báculo portado por un monje que tiene la forma de la  $\tau$  confiriéndole el poder en la Iglesia de Egipto, por ello se volvió su atributo personal más importante.

<sup>44</sup> Ez 9, 4 y 6: *Et dixit Dominus ad eum: Transi per mediam civitatem in medio Ierusalem et signa thau super frontes virorum gementium et dolentium super cunctis abominationibus, quae fiunt in medio eius. [...] Senem, adulescentulum et virginem et parvulum et mulieres interficite usque ad internecionem; omnem autem, super quem videritis thau, ne occidatis.* / Y le dijo el Señor: Atraviesa en medio de la ciudad de Jerusalén y marca con una tau sobre las frentes de los hombres gimientes y dolientes todas las abominaciones que hubo en medio de ella. [...] Al viejo, al jovencito, y a la virgen y al niño y a las mujeres destruye hasta el exterminio; mas a todo sobre el cual veas la tau no destruirás.

<sup>45</sup> Ap 7, 3: ...λέγων, Μὴ ἀδικήσητε τὴν γῆν μήτε τὴν θάλασσαν μήτε τὰ δένδρα ἄχρι σφραγίσωμεν τοὺς δούλους τοῦ θεοῦ ἡμῶν ἐπὶ τῶν μετώπων αὐτῶν. / ...diciendo: no dañen a la tierra, ni al mar, ni a los árboles, mientras que no marquemos a los siervos de nuestro Dios sobre sus frentes.

### 5.1.3.5 La esquila

La esquila, regularmente, aparece suspendida del travesaño de la *tau*, otras veces, el santo la sostiene en la mano y, otras, va en el cuello o en las orejas de su fiel compañero, el cerdo. Ésta representa uno de los atributos más usuales de los ermitaños, aún hoy día utilizada en algunas comunidades monásticas, empleada, según la tradición, para rechazar los ataques de los demonios, cuyo sonido tenía el mismo efecto que la luz de los cirios, pues, se cree que reproduce el sonido de la voz primigenia,<sup>46</sup> es decir, el verbo de Dios. Su función es convocar a la comunidad e invitar a la alabanza,<sup>47</sup> variando sus repiques de acuerdo al acontecimiento celebrado. Además de que, una vez fundada la orden antonita en el siglo XI, los cerdos que criaba eran marcados con una o más esquilas que pendían de sus orejas o cuello para ser reconocidos en cualquier lugar de la ciudad, hecho que será explicado más adelante.

## 5.2 Atributos nacidos de la leyenda y patronazgos

Por otro lado, existen aquellos atributos que han nacido del oficio del santo o, en el caso de los mártires, del arma con que fueron inmolados y, finalmente, aquellos surgidos directamente de las leyendas escritas alrededor de la vida del santo y del culto que se le rindiera, ya sea por los miembros de su orden, por los fieles católicos o por las interpretaciones que se hicieran de éstas debido a diferentes circunstancias, como pueden ser las plagas, epidemias, milagros, entre muchas otras razones que hicieron nacer atributos y convirtieron otros llevando al santo más allá de los límites históricos, políticos, ideológicos o geográficos.

<sup>46</sup> Esto porque en su repique puede reproducir la escala musical completa y su sonido puede recorrer grandes distancias y ser escuchado con claridad.

<sup>47</sup> *Sal* 150, 5 y *1 Co* 13, 1.

### 5.2.1 *El cerdo y las llamas*

San Antonio cuenta con dos curiosos ejemplos de este caso, que son: el cerdo y el fuego (fig. 16), los cuales tampoco son tratados explícitamente en la literatura, pero que sí tuvieron un desarrollo importante gracias al culto y patronazgos que adquirió el santo con el paso del tiempo.

Ambos elementos están íntimamente relacionados, pues el primero de ellos, el cerdo, se convirtió en el inseparable compañero del santo, a grado tal que en Italia se le conoce con el nombre de *Antonio del porco*. En primera instancia este personaje puede relacionarse con las tentaciones carnales de las cuales san Antonio fuera víctima, pues ya desde tiempos del Antiguo Testamento este animal no gozaba de muy buena fama por considerarse inmundo en las culturas semíticas.<sup>48</sup> Sin embargo, al hacer la revisión de un buen número de representaciones del santo, el cerdo nunca representa un peligro para él, de hecho, el animal, se frota contra él con familiaridad, con la actitud de un perro fiel. Esta intimidad con semejante animal debió parecer comprometedora y hasta escandalosa a los orientales, especialmente a los porcóforos judíos, por ello, el cerdo de san Antonio pertenece exclusivamente a la iconografía occidental.



Figura 16. *Las tentaciones de san Antonio* (detalle), Pieter Huys, c. 1550. Óleo sobre tabla, Museo de Louvre.

<sup>48</sup> Dt 14, 8.



El origen de este extraño atributo no es explícito en los textos acerca de la vida del santo, salvo por un par de menciones interesantes que hace Atanasio acerca del control o comunicación que podía tener el santo con los animales, hecho que le dio cierto patronazgo parecido al de san Francisco de Asís. Esto cuando relata el momento en que el monje decide retirarse a la montaña interior donde fundaría su nuevo refugio para el ejercicio de la ascesis y comenzaría a cultivar sus propios alimentos,<sup>49</sup> pero es molestado por los animales salvajes del desierto, y Atanasio nos cuenta claramente cómo es que el santo se libra de éstos hablándoles, cuando escribe:

Así pues, al principio, en el desierto las fieras que venían so pretexto del agua, muchas veces dañaban su fruto y su cosecha. Él, amablemente, tomando una de las fieras, dijo a todas: ¿por qué me dañan, si no les he hecho ningún daño? Aléjense, y en el nombre del Señor no se acerquen más a este lugar. Y desde aquello en adelante, como si hubieran sido asustadas por la orden, no volvieron más al lugar.<sup>50</sup>

Este rasgo de comunicación con los animales se volvió muy popular dentro de la literatura monástica, pues se piensa que, mediante su obediencia y sumisión a Dios, los monjes logran un estado de equilibrio espiritual que les permite armonizar con todos los seres de la creación, característica que Dios permitió a Adán en el Paraíso.

Además, existe otro fragmento en la obra de Atanasio que puede arrojar algo de luz respecto a la presencia del cerdo en la iconografía del santo eremita. En uno de los relatos que hace Antonio sobre los múltiples ataques que sufrió por parte de los de-

<sup>49</sup> Ath., *v. Anton.* 50.

<sup>50</sup> *Ib.* 50, 8-9: Τὴν μὲν οὖν ἀρχὴν τὰ ἐν τῇ ἐρήμῳ θηρία προφάσει τοῦ ὕδατος ἐρχόμενα, πολλάκις ἔβλαπτον αὐτοῦ τὸν σπόρον καὶ τὴν γεωργίαν· αὐτὸς δὲ χαριέντως κρατήσας ἐν τῶν θηρίων, ἔλεγε τοῖς πᾶσι· Διὰ τί με βλάπτετε, μηδὲν ἐμοῦ βλάπτοντος ὑμᾶς; Ἀπέλθετε, καὶ ἐν τῷ ὀνόματι τοῦ Κυρίου μηκέτι ἐγγίσητε τοῖς ὕδασι. Καὶ ἐξ ἐκείνου λοιπὸν, ὡς περ φοβηθέντα τὴν παραγγελίαν, οὐκ ἔτι τῷ τόπῳ ἤγγισαν.

monios, comienza a aconsejar a los otros monjes acerca de cómo es que deben resistir dichos ataques y enumera las causas por las cuales no son dignos de ser temidos, pues su poder es limitado,<sup>51</sup> tomando por ejemplo la historia de Job, pero es muy específico el santo al decir que ni los demonios, ni su líder, tienen poder sobre los puercos, como lo testimonia el siguiente fragmento:

...pero ningún poder tiene contra los cerdos. Pues pedían [los demonios] al Señor, como está escrito en el *Evangélio*, diciendo: ‘concedéndonos entrar en los cerdos’ [cf. *Mt* 8, 31; *Mc* 5, 12 y *Lc* 8, 32]. Si no tienen ningún poder contra los cerdos, menos aún lo tendrá contra los hombres que son la imagen de Dios.<sup>52</sup>

En este fragmento resulta claro que, aunque no se especifique que el santo tenía un trato directo con este particular animal (fig. 17), sí existía una tradición reflejada en los evangelios, de que, al igual que los hombres, los animales

<sup>51</sup> *Ib.* 22 y ss.

<sup>52</sup> Ath., v. *Anton.* 29, 5: «ἀλλ' οὐδὲ κατὰ χοίρων ἔχει τὴν ἐξουσίαν· Παρεκάλουν γὰρ, ὡς ἐν τῷ Εὐαγγελίῳ γέγραπται, τὸν Κύριον, λέγοντες Ἐπίτρεψον ἡμῖν ἀπελθεῖν εἰς τοὺς χοίρους. Εἰ δὲ μηδὲ χοίρων ἔχουσιν ἐξουσίαν, πολλῶ μᾶλλον τῶν κατ' εἰκόνα Θεοῦ γεγενημένων ἀνθρώπων οὐκ ἔχουσι».

Estos fragmentos bíblicos presentan a los cerdos no como víctimas del ataque de los demonios, sino como un medio útil a Cristo para deshacerse de una legión de ellos, pues él les permite entrar en los cerdos para luego desbarrancarlos y, así, terminar con su amenaza.



Figura 17. *La tentación de san Antonio* (detalle), Leonora Carrington, 1946. Óleo sobre tela, Colección personal.

podían sufrir ataques de demonios; sin embargo, el cerdo queda libre de éstos. Inclusive, cabe mencionar que, cuando el santo enumera las diversas formas en que pueden presentarse los demonios, el cerdo jamás figura entre éstas, a pesar de que se ha querido ver en éste la personificación de los pecados de la gula y la soberbia.

Además, son bien conocidos los estragos que causó la lepra en el siglo XII, cobrándose cerca de veinticinco mil vidas, así como la mortífera peste negra y la epidemia de sífilis que asolaron Europa, causando un terrible pánico en derredor suyo y gestando un tipo concreto de arte y literatura. Entonces, dichas enfermedades eran consideradas y entendidas como maldiciones causadas por las desviaciones en las conductas humanas. En medio de estas epidemias surge un quinto brote: el ergotismo, que en ese entonces se conoció con el nombre de *fuego de san Antón* o *mal de los ardientes*.<sup>53</sup> A esta enfermedad se le relacionó con el santo porque, en cualquiera de sus formas, ergotismo crónico o agudo, todos los afectados registraban un síntoma común: fiebres tan elevadas, que quienes las soportaban describían visiones extrañas y alucinaciones visuales y auditivas. Con frecuencia el delirante aseguraba ser presa de seres espantosos, diablos o animales salvajes,<sup>54</sup> lo que no es de extrañar si se piensa que en la Edad Media el culto a los santos y las supersticiones estaban presentes en el imaginario popular. Estas horribles visiones descritas por los enfermos hallaban un paralelo con aquellas descritas en las leyendas sobre san Antonio, adquiriendo, entonces, un fuerte impulso y gran popularidad el culto a este santo y a sus reliquias,

<sup>53</sup> Esta enfermedad parece ser, por sus síntomas, la que en la antigüedad se conocía con el nombre de *ignis sacer*, para la que las fuentes más antiguas son las *Geórgicas* 3, 653 ss. de Virgilio y el *De rerum natura* 6, 660 ss. de Lucrecio.

<sup>54</sup> Conviene matizar que el término de «fuego» aplicado a los enfermos de ergotismo hace referencia a la excitación del sistema nervioso periférico, afectado por las gangrenas y el desecamiento de las extremidades, y las alucinaciones se deben, más bien, a las afectaciones en el sistema nervioso central causado por la *claviceps purpurea*, un hongo que crece en el centeno y en cuyo núcleo químico se encuentra el ácido lisérgico, cuyos alcaloides son muy parecidos a los del LSD.

pues se creía que era el único con la capacidad de curar esta maldición y repeler los ataques de los demonios.

En Oriente, el culto de san Antonio ya gozaba de una cierta popularidad en los monasterios, sobre todo egipcios. Con la aparición del ergotismo y la llegada de los supuestos restos de san Antonio al Delfinado francés, en 1050, que tomó desde entonces el nombre de Saint Antoine de Viennois, el culto se extendió también en Occidente. Posteriormente, hacia 1095, un hombre llamado Gastón de Valloire, en agradecimiento por la curación de su hijo, funda una hermandad en Saint Antoine de Viennois. Más tarde, ese mismo año, una vez que fue aprobada la constitución del papa Urbano II (1042-1049), se funda la Orden de Caballeros de San Antonio u Orden de los Antonitas, adscritos a la regla de san Agustín. Esta orden tenía por misión recoger y prestar ayuda médico-religiosa a los enfermos del fuego de san Antonio, peste y sífilis.

Para mantener sus encomiendas y hospitales, los antonitas recurrían a la crianza de cerdos, ya porque de ello podían mantenerse, ya porque su tocino se consideraba remedio eficaz contra el fuego de san Antonio. Éstos gozaban del privilegio de vagar libremente y eran reconocidos por la campanilla que llevaban suspendida en el cuello; además, el papa les autorizó pedir limosnas en las calles con la señal de una campanilla, lo que vendría a reforzar este atributo ya explicado antes.

Recapitulando, he aquí las razones por las que el cerdo se popularizó tanto en el culto a san Antonio que se volvió un atributo usual en las representaciones del santo y fue su fiel compañero, a veces siendo él mismo víctima de los ataques de los demonios:

a) Porque había una tradición en los evangelios que cuenta cómo fue que Cristo se valió de los cerdos para deshacerse de una legión de demonios, retomada por san Antonio, quien dice que los demonios no pueden tener poder ni sobre hombres ni sobre cerdos, lo que, juntamente con su poder sobre los animales, le valió el patronazgo de éstos, sobre todo los de especie porcina, a quienes se les curaba dándoles pan frotado contra la imagen del eremita.

b) Porque se consideraba que el tocino del cerdo era un remedio eficaz contra el fuego de san Antonio.

c) Porque fueron los cerdos el medio de subsistencia de las órdenes antonitas durante el siglo XI, permeando esta tradición hasta los siglos XV y XVI.

En cuanto al atributo de las llamas, como se dijo más arriba, tuvo su origen a partir del siglo XI, con los brotes de las epidemias antes mencionadas. El fuego regularmente es representado en los pies o las manos del santo,<sup>55</sup> puesto que, como se ha expuesto, la enfermedad comenzaba afectando primeramente las extremidades, disecándolas y causando fuertes ardores parecidos a una fuerte quemadura, además de que los miembros adquirirían un color negro, teniendo como resultado el aspecto de haber sido quemados. Paralelamente a estas dos versiones, el fuego también aparece como naciendo del libro que san Antonio porta en las manos, esto se dio cuando san Antonio entró en del grupo de los santos *antipestos*:<sup>56</sup> san Severino, de quien la tradición cuenta que con su saliva curaba a los leprosos; san Roque,<sup>57</sup> con quien llega a veces a confundirse por el parecido de su historia, y san Sebastián<sup>58</sup> que eran invocados para curar la peste y la sífilis, respec-

<sup>55</sup> Algunas veces el fuego nace en los dedos de los enfermos y las manos del eremita, lo que causó un error de interpretación que terminó por dar este atributo a san Antonio de Padua, confundiendo entonces los cultos de ambos santos.

<sup>56</sup> Santos a los que, por alguna característica de su leyenda, se les atribuyó el poder de curar las pestes.

<sup>57</sup> San Roque nació en Montpellier, al sur de Francia, era descendiente de una familia rica; a la muerte de sus padres vendió todas sus posesiones para dar lo obtenido a los menos afortunados y se fue como peregrino a Roma. En ese entonces había estallado una epidemia de peste tifo en Italia, a su llegada, el santo se dedicó a atender los casos más extremos entre los apestados, hasta que contrajo la mortal enfermedad, lo que lo orilló a retirarse a una caverna a las afueras de la ciudad, donde era alimentado por un perro, cuyo dueño aceptó al santo en su hogar hasta que sanara. Luego de haberse restablecido su salud, Roque volvió a la ciudad, que se encontraba en medio de un conflicto bélico, donde fue recibido como un espía y condenado a prisión hasta el día de su muerte el 16 de agosto de 1378.

<sup>58</sup> Según la tradición, en 680, Roma estaba infectada por una epidemia de peste, entonces erigieron un altar con la imagen del santo en la Basílica de

tivamente. Luego de que comenzaran a menguar las epidemias, por la leyenda del santo y sus múltiples encuentros con el demonio, le darían a Antonio la capacidad de liberar a los creyentes de las llamas infernales.

De este poder que se atribuye a Antonio sobre el ergotismo existen varias representaciones en las que el santo aparece con las llamas que salen de los pies o del libro que porta en la mano, haciendo alusión a su dominio sobre dicha enfermedad.

Además, a este respecto, encontramos en el famoso *retablo Issenheim* una curiosa referencia a la cualidad antipestosa del santo sobre el ergotismo, pues, a diferencia de lo anteriormente mencionado, en esta imagen aparece en la parte inferior derecha un personaje, el único de aspecto humano, además del santo, cuya piel se ve pigmentada de un color grisáceo e invadida por lo que aparentan ser pústulas, y que permite adivinar en su rostro una mueca de sufrimiento (fig. 18), lo cual nos remite a las representaciones de los conjuntos de santos antipestos a cuyos pies se encuentran personajes que representan las enfermedades correspondientes a cada uno y habla del conocimiento acerca de este mal y sus estragos.



Figura 18. *Retablo Issenheim* (detalle), Matthias Grünewald, 1516. Óleo sobre tabla, Museo Unterlinden, Francia.

### 5.2.2 *Las escenas de la vida y la leyenda*

Además de hacer el estudio aislado de cada uno de los elementos que conforman la iconografía de san Antonio abad, mención aparte merece el análisis de las escenas más representadas de la vida del santo, pues en ellas es en las que, contrario a lo anterior, se halla una evidencia más clara y fiel de la estrecha relación que existe entre la literatura y la plástica, algunas veces no del todo apegada a los textos sobre la vida del santo, pero sí a lo descrito en las Sagradas Escrituras, y la influencia de los cultos circundantes al cristianismo, así como los préstamos y reinterpretaciones de tradiciones anteriores o contemporáneas a la doctrina de Cristo, evidenciando su expansión y los métodos de inculturación con que se predicó el evangelio por Oriente y Occidente.<sup>59</sup>

Para este estudio será necesario revisar las imágenes, primeramente, según su contenido temático de donde se desprenderán varios elementos de los cuales será necesario hacer estudios separados como se ha hecho con la imagen de san Antonio, a partir de la literatura, para, de acuerdo al método propuesto, dilucidar el origen y la fuente textual de la que ha nacido cada escena y elemento del que se habla, de modo que se logre encontrar el modelo aceptado por la Iglesia para la adecuada evangelización, lo cual es el objetivo central de este trabajo.

El arte cristiano presenta para el artista dos grandes dificultades: primera, la representación material de lo que suele ser inmaterial (Dios, la fe, las virtudes, los vicios, etcétera); y la segunda el sistema de trabajo que requiere el uso de modelos continuamente repetidos, lo que ha permitido el nacimiento de una tradición iconográfica.

<sup>59</sup> En el cristianismo, se designa inculturación al proceso activo a partir del interior mismo de la cultura que recibe la revelación a través de la evangelización, que la comprende y traduce según su propio modo de ser, de actuar y comunicarse, en el que la fe germina de acuerdo con los términos e índole particular del pueblo que la recibe, el mensaje cristiano es, por tanto, asimilado por su receptor, de modo que sus elementos se expresen a través de los propios, para llegar a constituirse en el principio de inspiración y norma moral que dé fuerza, unificación e identidad recreando a la cultura misma.

Como se ha explicado en el apartado sobre la historia del arte cristiano, las representaciones de «lo divino» trajeron consigo la necesidad de un tratamiento especial por parte del artista, quien, para no incurrir en una herejía, optó por la geometría para deshumanizar las imágenes, por la búsqueda de la frontalidad estática y extática para acentuar la serenidad exenta de toda emoción en los rasgos faciales, dando así al personaje representado un aire de divinidad de aspecto solemne, grandioso, ideal y, a veces, aterrador, envolviéndolo en la esfera de lo fantástico, permitiendo así que el hombre se acerque a lo sagrado. No obstante, al momento de acercar lo sagrado al hombre, el artista deberá tomarse algunas licencias alejando de la realidad a los personajes y escenas, para convertirlos en un objeto de contemplación haciendo del arte sagrado una especie de arte fantástico religioso.

El uso de lo fantástico, aunque a veces relegado a un segundo término, permitió al artista, en su acercamiento a lo sagrado, imbuirse en el discurso teológico acerca del dualismo entre el bien y el mal, haciendo del segundo algo monstruoso y terrible que, la mayoría de las veces, tiene su origen en el imaginario humano más que en las Sagradas Escrituras.

El hombre antiguo mantiene una actitud ante lo desconocido que llega a rayar en el morbo y el miedo; para él, lo desconocido se convierte en el peor de los horrores, de ahí que se hayan creado escenarios fantásticos habitados por seres humanos con partes monstruosas, salvajes, extrañas amalgamas entre animales de toda naturaleza, lo que puede ser constatado en representaciones y manuscritos de aquellos viajeros que visitaron, por primera vez, la India, África, Asia y, posteriormente, América.

Sin embargo, aun cuando lo fantástico halla su origen en lo desconocido o lo abstracto; las representaciones de lo imaginario, desde siempre, buscan su soporte figurativo en la realidad conocida, de otro modo no podrían explicarse seres fantásticos como los centauros, los sátiros, los demonios del cristianismo, entre muchos otros, que ha sido el resultado de dotar de un significado o carga simbólica a los animales, como es el caso de la paloma que se convirtió en el icono por antonomasia del Espí-



ritu Santo. Así también con los escenarios que no son elegidos al azar, sino que son lugares reales que, por alguna característica en particular, adquieren un simbolismo especial que pronto evolucionaría en una tradición iconográfica. En efecto, hablando específicamente de san Antonio abad, nos encontraremos con un escenario, en diferentes interpretaciones, que ya desde tiempos del Antiguo Testamento ha gozado de una fama y especial significado dual, poblado de personajes que se irán estudiando más adelante: el desierto.

### 5.2.3 *El desierto*

A pesar de existir un gran número de representaciones sobre la vida, tentaciones, ataques y peripecias de san Antonio abad, el desierto será el escenario común a todas ellas, con algunas variantes, según el contexto del autor. Primeramente porque debe recordarse que Antonio era nativo de Egipto y que vivió en la zona de la Tebaida que, por su posición geográfica, es una zona desértica por naturaleza.<sup>60</sup>

Además, cabe mencionar que Atanasio escribe que Antonio, como muchos otros monjes, comenzó su labor ascética en su propia casa, como puede leerse en el siguiente fragmento del obispo de Alejandría: «Él [Antonio] delante de su casa dedicó el resto del tiempo a la ascesis, guardándose a sí mismo y conduciéndose con constancia».<sup>61</sup>

Lo que resulta lógico para entonces, el anacoretismo no era tan popular como lo fue después de que Antonio huyera hacia el desierto, a pesar de que ya existían algunos ascetas que, igual que el santo, hacían vida eremítica fuera de sus casas, sin embargo, Atanasio también nos explica que Antonio ni siquiera conocía el desierto cuando dice: «Pues de ningún modo había entonces en

<sup>60</sup> Vasta zona desértica al sur de Egipto, en donde se refugiaron los primeros monjes anacoretas.

<sup>61</sup> Ath., *v. Anton.* 3, 1: ...αὐτὸς πρὸ τῆς οἰκίας ἐσχόλαζε λοιπὸν τῇ ἀσκήσει, προσέχων ἑαυτῷ καὶ καρτερικῶς ἑαυτὸν ἄγων.

Egipto innumerables monasterios, el monje ni siquiera conocía el gran desierto». <sup>62</sup>

Más aún, las famosas tentaciones, tema favorito de la mayor parte de las representaciones, que ofreciera el demonio a Antonio, no se llevaron como tal en el sepulcro o en la montaña del desierto, todas éstas fueron en su primera estancia de ascesis, es decir, fuera de su casa o, si acaso, en las afueras de la ciudad. De hecho, no es sino hasta el capítulo 8, luego de que el demonio ofreciera las tentaciones carnales con que es probado Antonio, que el santo decide retirarse a un sepulcro en las afueras de la ciudad, y es hasta el 11 que Antonio llega al desierto y, finalmente, en el capítulo 50 el abad llega a la montaña interior, instalándose en «lo alto de una montaña en forma de media luna, a la que cercan unas gruesas piedras, en una cabaña hecha de barro y carrizo»; <sup>63</sup> no obstante, el desierto se volvió el escenario por antonomasia para la mayoría de los pintores que trataron este tema, y donde se llevaron a cabo los enfrentamientos más violentos contra los demonios, así como las visiones y la predicación de Antonio.

El monaquismo egipcio siempre estuvo asociado con la huida al desierto, pero ¿qué es lo que seducía o impulsaba a los solitarios como Antonio en su obstinada búsqueda, o huida o, quizá, conquista del desierto?

Ya desde la tradición bíblica, el desierto cumplió con una función ambivalente, como el lugar privilegiado en que se manifestó Yahvé al pueblo de Israel en los momentos más importantes de su historia religiosa, y como lugar de prueba y tentación, según se cuenta en la historia de Cristo. <sup>64</sup> En los *Apophthegmata Patrum* el desierto es presentado, más que como un lugar para la epifanía divina, como el sitio en que para los eremitas predomina la segunda faceta: es, ante todo, la morada de los demonios, como bien ya lo atestigua el mismo Atanasio cuando, en uno de los

<sup>62</sup> *Ib.* 3, 2: Οὕτω γὰρ ἦν οὕτως ἐν Αἰγύπτῳ συνεχῆ μοναστήρια, οὐδ' ὅλως ἦδει μοναχὸς τὴν μακρὰν ἔρημον.

<sup>63</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 1.

<sup>64</sup> Cristo es llevado al desierto para ser tentado por Satanás, quien primero le ofreció convertir las piedras en pan, luego le desafía a mostrarle su poder sobre los ángeles y, finalmente, le pide que se postre ante él (*cf. Mt* 1, 1-11; *Lc* 4, 1-14).

encuentros de Antonio contra los demonios, éstos le imprecaban diciendo: «Aléjate de nuestras casas. ¿Qué hay para ti en el desierto? No puedes soportar nuestra acechanza».<sup>65</sup>

Por eso mismo los demonios sembraron el camino de Antonio hacia el interior del desierto con trampas, como son el oro<sup>66</sup> y la plata,<sup>67</sup> que le recordaban las riquezas de su juventud, pues el retiro al desierto era como llevar la lucha al territorio propio del enemigo con la intención de desposeerlo de su último lugar en la tierra que fue poblado por los monjes seguidores de Antonio: «Y de este modo surgieron en adelante monasterios en las montañas, y el desierto fue habitado por los monjes que una vez que abandonaron sus bienes particulares se inscribieron a la vida en los cielos».<sup>68</sup>

El mismo Pablo ermitaño, el primero de la historia, según la *Legenda aurea*, no llevó su vida ascética al desierto, sino hasta que se enteró de los horrores a que eran sometidos los cristianos por el emperador Decio.

Para el monje egipcio, la huida al desierto se trataba de una prueba de fuerza a gran escala, pues sabía que se batiría en un duelo personal contra el diablo. El desierto, por tanto, adquirió el valor de un campo de batalla simbólico en el que se buscaba la derrota absoluta de las fuerzas del mal.

Además, si se toma en cuenta el contexto en que vivió Antonio, mismo en que Atanasio escribiera su vida y leyenda, la conquista del desierto puede identificarse como la entrada del cristianismo a Egipto y el inicio de su conversión, pues no deja de ser significativo el hecho de que fueran los grandes héroes del monacato quienes también se levantaron contra los cultos paganos y las herejías, con la misma fuerza con que pelearan contra los demonios. La gran victoria de los monjes en el desierto y la derrota de

<sup>65</sup> Ath., *v. Anton.* 13, 2: Ἀπόστα τῶν ἡμετέρων· τί σοι καὶ τῆ ἔρημῳ; οὐ φέρεις ἡμῶν τὴν ἐπιβουλήν.

<sup>66</sup> *Id.* 12, 1-2.

<sup>67</sup> *Historia de sancto Antonio* 2; Ath., *v. Anton.* 11, 2-5.

<sup>68</sup> Ath., *v. Anton.* 14, 7: καὶ οὕτω λοιπὸν γέγονε καὶ ἐν τοῖς ὄρεσι μοναστήρια, καὶ ἡ ἔρημος ἐπολίσθη ὑπὸ μοναχῶν, ἔξελθόντων ἀπὸ τῶν ἰδίων, καὶ ἀπογραφασμένων τὴν ἐν τοῖς οὐρανοῖς πολιτείαν.

los demonios se ve perfectamente reflejada en la frase: «Y gritaban con gran voz los demonios diciendo: “nos vencieron, monjes”». <sup>69</sup>

Así, el desierto es el símbolo de la purificación, la prueba y la gran victoria del cristianismo en Egipto, tal como será recordada esta campaña por la posteridad e, incluso, será añorada por las generaciones posteriores como la gran época heroica en que se libró una batalla, casi épica, contra el gran enemigo de los cristianos para, con la formación de comunidades, restaurar las condiciones del Paraíso, y, en esta batalla, se erigió como el primer gran líder de la fe san Antonio abad.

### 5.3 Escenas principales de la vida de san Antonio

A causa de las prácticas ascéticas y las constantes rencillas sociales y religiosas que rodearon al monacato, se produjo en los desiertos de Egipto un complicado clima de tensión que fue explicado por los eremitas y los incipientes cristianos atribuyéndolo a la contrafigura de Dios, es decir, al diablo. Y será justamente en esta época, entre los siglos IV y VII, cuando se sienten las bases de la demonología cristiana que tendrá un auge importante permeando hasta el siglo XI en que nace la demonología popular. Como consecuencia de la gran fuerza y amplitud iconográfica que tuvo el desarrollo de lo diabólico se buscó concretar el mundo de lo demoniaco de una manera puramente material.

En la mayor parte de los textos de esta época figura este personaje, pero de una forma poco definida por su carácter inmaterial, pues, al tratarse de un ángel caído, tenía una cierta ambigüedad que lo llevó de ser un ángel de color oscuro en las más terribles representaciones a ser identificado, como se ha mencionado más arriba, con animales como la serpiente, el león, el águila, el pez, todos ellos de un complejo simbolismo. En este sentido la vida de san Antonio constituye un verdadero tratado de demonología antigua, que va desde lo más tradicional en la

<sup>69</sup> *Apophthegmata Patrum* 278: ἐφώνησαν δὲ φωνῇ μεγάλῃ οἱ δαίμονες λέγοντες ἠκήσατε ἡμᾶς, ὦ μοναχοί.

cultura judeocristiana hasta las apropiaciones más extrañas de las mitologías griega, egipcia, romana y de las culturas circundantes. Estos personajes variarán de acuerdo con las diferentes escenas de la vida del santo que a continuación serán explicadas.

### 5.3.1 *Las tentaciones de san Antonio*

Éste fue uno de los episodios favoritos de la vida del santo para las representaciones, principalmente en la Edad Media, quizá por la originalidad que presentaba o por el alto contenido didáctico que conseguía aportar para todos aquellos que observaran o escucharan las historias y leyendas, ya que podían sentirse identificados con la figura de un hombre común y corriente con la capacidad de vencer todas aquellas tentaciones que se le ponían enfrente, además, dependiendo del contexto, cada uno de los personajes o visiones monstruosas que enfrentaba el santo tomaba un rostro diferente o, simplemente, por la gran gama de posibilidades que sucitaba la interpretación de una leyenda nacida en medio de fuertes conflictos ideológicos y religiosos, identificando a estos grupos con cada uno de los demonios que atacaban a Antonio o, como es el caso de Flaubert, la posibilidad de hacer un recorrido por la historia de las religiones y mitologías de Occidente.

Este episodio se lleva a cabo muy al principio de la vida ascética del eremita, para el cual la mejor fuente es san Atanasio de Alejandría, ya que ni la *Legenda aurea*, ni Jerónimo, ni el mismo Flaubert cuentan esta parte de la historia; ellos, como receptores de la leyenda integran cada una de las luchas que tuvo el santo contra los demonios a lo largo de la historia como si todo hubiera sucedido en un solo momento y lugar, sin embargo, Atanasio sí hace la diferencia entre el episodio de las tentaciones a las que es sometido por Satanás y las peleas cuerpo a cuerpo contra los demonios. No obstante, las otras fuentes añaden detalles y especificaciones que serán de gran utilidad para aquellos que hicieran las representaciones de cada uno de los pecados.

Atanasio cuenta que, luego de quedar huérfano de padres y de haber dejado a su hermana al cuidado de «conocidas y fieles vírgenes»,<sup>70</sup> Antonio decidió entregarse a la vida eremítica, como se dijo antes, a un lado de su casa y en los alrededores de la ciudad llevando un estilo de vida que consistía en que:

Y él, a los virtuosos, a éstos se acercaba y sincero se sometía, y con cada uno él observaba la superioridad de benevolencia y de ascesis, y contemplaba con diligencia de uno la amabilidad, de otro la intensidad para las oraciones. De uno aprendía la paz y de otro, la filantropía. Y ponía atención al que velaba y al que amaba las letras. Y admiraba al que era perseverante, al que estaba en ayuno con las camas en el suelo. Observaba de uno la dulzura y de otro, la longanimidad. Y de todos juntamente advirtió la piedad para Cristo, y el amor por unos y por otros.<sup>71</sup>

Sozomeno añade que su alimento «*panis tantum erat cum sale: potus autem aqua*»<sup>72</sup> y pasaba los días y las noches en constante oración. De este modo fue como dio sus primeros pasos hacia la ascesis, comenzó a ganar el respeto y admiración de sus contemporáneos y de los pobladores de la Tebaida y de los cristianos cercanos a él, en general, al punto que ya todos, cuenta

<sup>70</sup> Ath., v. *Anton.* 3, 1: «γνωρίμοις καὶ πισταῖς παρθένοις». Esta expresión hace pensar que, si bien no existían los monasterios, según hoy los conocemos, Atanasio da evidencia de la existencia temprana de comunidades de monjas que ya gozaban de una cierta fama entre los cristianos, a diferencia de las comunidades de monjes que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, comenzaron su existencia con la huida de Antonio al desierto.

<sup>71</sup> *Ib.* 4, 1: αὐτὸς δὲ τοῖς σπουδαίοις, πρὸς οὓς ἀπήρχετο, γνησίως ὑπετάσσετο, καὶ καθ' ἑαυτὸν ἐκάστου τὸ πλεονέκτημα τῆς σπουδῆς καὶ τῆς ἀσκήσεως κατεμάθανε· καὶ τοῦ μὲν τὸ χαρίεν, τοῦ δὲ τὸ πρὸς τὰς εὐχὰς σύντονον ἐθεώρει· καὶ ἄλλου μὲν τὸ ἀόργητον, ἄλλου δὲ τὸ φιλάνθρωπον κατενόει· καὶ τῶ μὲν ἀγρυπνοῦντι, τῶ δὲ φιλολογοῦντι προσεῖχε· καὶ τὸν μὲν ἐν καρτερίᾳ, τὸν δὲ ἐν νηστείαις καὶ χαμευνίαις ἐθαύμαζε· καὶ τοῦ μὲν τὴν πραότητα, τοῦ δὲ τὴν μακροθυμίαν παρετηρεῖτο· πάντων δὲ ὁμοῦ τὴν εἰς τὸν Χριστὸν εὐσέβειαν, καὶ τὴν πρὸς ἀλλήλους ἀγάπην ἐσημειοῦτο.

<sup>72</sup> Soz., *HE* 13.

Atanasio, «ἐκάλουν Θεοφιλή». <sup>73</sup> Este hecho fue el motivo por el cual la ira del Diablo se encendió contra el monje, algo que nos recuerda el texto de Job, <sup>74</sup> quien se viera atacado por el demonio a causa de su gran piedad, de tal suerte que:

El diablo, que odia el bien y es envidioso, no soportó ver en un mancebo tal voluntad. De tal manera que trató de actuar, atacando y urdiendo contra él. Intentó apartarlo de la ascesis, poniéndole el recuerdo de sus propiedades, la protección de su hermana, el afecto de su familia, la codicia, el variado placer de la comida y otros placeres de la vida. <sup>75</sup>

Este fragmento enumera como fue que el diablo se valió de todos aquellos placeres humanos que ahora conocemos como *pecados capitales*, los cuales, gracias a las tradiciones escritas, así como por analogías con dioses y héroes de las culturas circundantes a las comunidades cristianas, adquirieron forma y rostro, la mayor parte de las veces por medio de terribles quimeras que, por su lejanía de la humanidad, serían la imagen viva de la maldad. Otras veces serán representados como los dioses de antaño,

<sup>73</sup> Lo llamaban Teófilo, que por su etimología (θεός, Dios; φιλέω, amar) puede traducirse como «el que ama a Dios» (Ath., v. Anton. 4, 4).

<sup>74</sup> Jb 1, 8-12. Además cabe mencionar que el tema del odio o envidia del diablo en contra del hombre comenzó su desarrollo ya desde tiempos del Antiguo Testamento, y es justamente el libro de Job una de las muestras plausibles de esta temática. Así, por ejemplo, el mismo Antonio escribe en su carta 4: «Su envidia hacia nosotros data del día en que se dio cuenta que intentábamos tomar conciencia de nuestra abyección y buscar los medios para huir las obras malas de que él es cómplice. Así, rechazamos obedecer sus malos consejos sembrados en nosotros y, en gran parte, nos hemos burlado de sus acechanzas. El demonio no ignora que el Creador nos ha perdonado, que Él es su muerte y que ha preparado la Gehena como término de su rechazo».

<sup>75</sup> Ath., v. Anton. 5, 1: Ὁ δὲ μισόκαλος καὶ φθονερός διάβολος οὐκ ἠνεγκεν ὄρων ἐν νεωτέρῳ τοιαύτην πρόθεσιν. Ἄλλ' οἷα μεμελέτηκε ποιεῖν, ἐπιχειρεῖ καὶ κατὰ τούτου πράττειν· καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἐπέιραζεν αὐτὸν ἀπὸ τῆς ἀσκήσεως καταγαγεῖν, ὑποβάλλων μνήμην τῶν κτημάτων, τῆς ἀδελφῆς τῆν κηδεμονίαν, τοῦ γένους τὴν οἰκειότητα, φιλαργυρίαν, φιλοδοξίαν, τροφῆς τῆν ποικίλην ἡδονήν, καὶ τὰς ἄλλας ἀνέσεις τοῦ βίου.

alcanzando su auge con una muy rica y variada, pero bien definida iconografía en el siglo XII.

### 5.3.2 *Los pecados capitales*

Como se dijo más arriba, el primero de los intentos del diablo por alejar a Antonio de su santo propósito fue ofrecerle los placeres mundanos comunes a todos los hombres, en un intento de hacer, pues ese es objetivo de la hagiografía, un paralelo entre la vida del eremita con la de Cristo mismo, con la diferencia de que, en el caso de Cristo, las tentaciones tenían por objetivo corromper su poder divino, y con Antonio, hacerlo volver la mirada hacia su propia humanidad cegándole con el dulce sabor de los placeres del cuerpo, pues, como dicen las Escrituras: «Nadie que ha puesto su mano en el arado y mira hacia atrás es apto para el Reino de Dios».<sup>76</sup>

Los pecados capitales nacieron como una clasificación en la que se incluyen todos aquellos vicios que pueden traer como consecuencia muchos otros pecados, de allí su nombre capital, que no se refiere a la magnitud del pecado, sino a su carácter generador, a este respecto santo Tomás de Aquino escribió: «Porque de los siete pecados capitales cinco son espirituales y dos carnales [...] Todo pecado consiste, pues, en un apetito que cambia algo bueno porque se busca desordenadamente y, en consecuencia, en alguno es deleitado por el hábito desordenado».<sup>77</sup>

Puede añadirse lo dicho por Gregorio Magno quien escribió que «*singula vitia capitalia suum habet exercitum*»,<sup>78</sup> frase que remarca su carácter de generadores o líderes (*caput*, cabeza) señalándolos como los pecados más graves. El concepto de pecado, a diferencia de muchos otros dentro de la Iglesia, ha evolucionado

<sup>76</sup> Lc 9, 57: οὐδεὶς ἐπιβαλὼν τὴν χεῖρα αὐτοῦ ἐπ' ἄροτρον καὶ βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω εὐθετὸς ἐστὶν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ.

<sup>77</sup> *Summa Theologiae* q. 72, art. 2: *Quod septem capitalium vitiorum quinque sunt spiritualia, et duo carnalia [...] Omne autem peccatum consistit in appetitu alicuius commutabilis boni quod inordine appetitu, et per consequens in eo iam habito inordinate aliuis delectatur.*

<sup>78</sup> Greg., *Mor.* 31, 45: Cada vicio capital tiene su propio ejército.



con el paso del tiempo, actualmente se define como un trastorno formidable del orden y como una forma de rechazar la luz interior,<sup>79</sup> de aquí que san Antonio insiste en hablar a la iglesia de Arsenoi del pecado del siguiente modo:

[...] quien se haya deleitado en sus propios deseos y sometido a sus propios pensamientos, quien haya acogido de todo corazón esta semilla [de pecado] y buscado en ella su gozo, puesto en ella la esperanza de su corazón como si fuera un misterio grande y excelente, y se haya servido de ella para justificar su conducta, como el aire, estará habitado por los espíritus del mal.<sup>80</sup>

Texto que justifica el hecho de que Satanás, según la leyenda, en el momento en que vio a Antonio alejarse de sus propios deseos para entregarse a la contemplación de carácter puramente espiritual, tratara de recordarle los placeres que lo alejarían de su meta, además de prevenir la posible expansión del cristianismo en los desiertos de Egipto y devolviéndolo a su impura humanidad. Actualmente se reconocen siete pecados capitales, sin embargo, la lista ha variado de acuerdo con la naturaleza misma del pecado, y la forma en que se ha reconocido por las diversas teologías; así, por mencionar algunos ejemplos, tenemos que al principio se reconocían ocho. Cipriano de Cartago (c. 200-258) había hecho una lista de éstos, en la que los consideró con el mismo tratamiento antes mencionado, es decir, encumbró a los vicios generadores de pecados;<sup>81</sup> pero fue Evagrió Póntico (345-399)

<sup>79</sup> Cf. Pimentel, *Diccionario litúrgico*, s. v. «pecado».

<sup>80</sup> Anton. Ab., *Ep.* 4.

<sup>81</sup> *De mortalitate 4: Cum avaritia nobis, cum impudicitia, cum ira, cum ambitione congressio est, cum carnalibus vitiis, cum illecebris saecularibus assidua et molesta luctatio est. Obsessa mens hominis et undique diaboli infestatione vallata vix occurrit singulis, vix resistit. Si avaritia prostrata est, exsurgit libido: si libido compressa est, succedit ambitio, si ambitio contempta es, ira exasperat, instat superbia, violentia invitat, invidia concordiam rumpit, amicitiam zelus abscondit.* / Para nosotros la pelea es con la avaricia, con la impudicia, con la ira, con la ambición; con los vicios carnales, con las tentaciones profanas es asidua y funesta la lucha. La mente del hombre asediada por todas partes por la hostilidad del diablo se resguarda con dificultad

quien, al escribir su tratado sobre los vicios, no sólo distinguió la primera lista de las ocho pasiones malvadas (πνευμάτων τῆς πονηρίας), sino que las dividió en dos categorías:<sup>82</sup>

1) *Vicios concupiscibles*

Γαστριμαργία (*gastrimargia*, glotonería)  
 Φιλαργυρία (*philargyria*, avaricia)  
 Πονηρία (*poneria*, perversidad o lujuria)  
 Κενοδοξία (*kenodoxia*, vanagloria).

2) *Vicios irascibles*, que no son, propiamente, deseos, sino carencias o frustraciones, entre las que se numeran:

Ὅργη (*orge*, ira irreflexiva, crueldad o violencia)  
 Λύπη (*lype*, tristeza)  
 Ἀκήδεια (*akedia*, pereza, también vista como desesperanza)  
 Ὑπερφανία (*hyperphainia*, envidia).

Más adelante, en el siglo v, Juan Casiano (360-435), retomó la lista de Evagrio Póntico,<sup>83</sup> únicamente añadiendo a la γαστριμαργία el sentido de ebriedad y dándoles sus respectivos nombres latinos, pero manteniendo el nombre griego para la glotonería y la avaricia (*fornicatio*, *cenodoxia*, *ira*, *tristitia*, *acedia* y *superbia*). En el contexto de la tradición monástica, cada uno de estos vicios se desprende de una de las facultades del alma: racional, concupiscible e irascible. De la primera se desprenden las blasfemias y la incredulidad; de la segunda, el hedonismo, la ambición y la avaricia, y de la tercera, la venganza, el odio, el coraje y todo lo maligno. De acuerdo con Evagrio, son la glotonería, la

---

tad, difícilmente cada uno se defiende, difícilmente se resiste. Si la avaricia es derrotada, surge la lujuria; si la lujuria es detenida, la sucede la adulación; si la ambición es detenida, provoca la ira, insta la soberbia, anima la violencia, el odio rompe la concordia, la envidia separa la amistad.

<sup>82</sup> Evagrio Póntico, *Τοῦ αὐτοῦ περὶ τῶν ὀκτώ πνευμάτων τῆς πονηρίας* (*Sobre los ocho spiritus del pecado*).

<sup>83</sup> Juan Casiano, *Institutiones coenobiticae* 5.

vanidad y la avaricia los tres vicios principales,<sup>84</sup> pues dan lugar a la lujuria, el desaliento, el orgullo, la pereza y el odio, todos ellos encadenados, al modo expuesto por Cipriano, siendo la glotonería la engendradora de pensamientos lujuriosos, agitando la parte concupiscible; la gula, madre del celo por el alimento, las posesiones y la presunción, atacando la parte irascible; a su vez, esta última conduce a la avaricia y la avaricia al orgullo que si no es saciado, hace caer en desaliento afectando la parte racional y acabando con la fe del cristiano.

Sobre este punto, san Atanasio describe a las pasiones atacando a san Antonio y teniendo como origen a Satán; éstas pueden ser divididas en dos clases: las que existen únicamente en forma de pensamientos y las que son generadas por la personificación del demonio en objetos o entidades vivientes. Esta última, si bien no constituye un ataque directo o sugestión al alma del monje, enciende las pasiones mediante los sentidos, principalmente a través de la vista. Así, el obispo de Alejandría, detallado luego por Flaubert, como siguiendo el tratado de Evagrio, comienza a describir las tentaciones sufridas por el santo, en el orden que lo lleva de un simple pensamiento o sugerencia de la vida pasada a dudar de su fe para luego ser expuesto directamente a los ataques de salvajes demonios, que, de acuerdo con la tradición, pueden ser identificados con entidades malignas descritas en las Sagradas Escrituras y que desde entonces tendrán forma,<sup>85</sup> volviéndose símbolos comunes a toda la cristiandad logrando su máximo desarrollo en el siglo XII.

Una de las dificultades a las que se enfrentaron los artistas al momento de representar lo maligno, cuyo epítome es Satanás mismo, es que la mayoría de los textos apenas recogen mínimas

<sup>84</sup> Evagrio Póntico, *op. cit.*, 4.

<sup>85</sup> Debe tomarse en cuenta que la *Biblia* no habla claramente, en ninguno de sus libros, acerca de una clasificación de las pasiones, sin embargo, principalmente gracias al tratado de Evagrio, es posible identificar en varios extractos bíblicos los diferentes espíritus malignos que incitan a los vicios. A la postre, los artistas les darán un rostro con base en lo escrito en diversos tratados, como es la vida y tentaciones del santo Antonio que da pistas gracias a sus descripciones físicas.

descripciones de los demonios que pudieran servir de pauta a los artistas, no obstante, sí llegan a pormenorizar sus lugares de residencia, castigos y obras.<sup>86</sup> Así, el cielo era explicado como un estado espiritual y, por lo tanto, como algo necesariamente inmaterial e inefable;<sup>87</sup> por el contrario, el infierno era un lugar material y tangible en el que las almas recibían torturas que les hacían sentir dolor físico y palpable. La tradición escatológica del cristianismo se limita a narrar, en abstracto, el fuego y los tormentos infligidos a las almas en el infierno, sin embargo, partiendo del *Corán*, surgió una prolífera literatura islámica en la que se describían las mansiones celestiales e infernales que, si bien fue rechazada y condenada por las comunidades mozárabes y cristianas, llenó de un gran colorido y un cierto tono anecdótico a la literatura alrededor de este tema y dio más elementos a los artistas plásticos para dar vida a los seres espirituales.

Es en este punto donde la leyenda del abad Antonio tiene una gran importancia junto con el tratado de Evagrión Póntico, puesto que en estos textos encontramos, si no el origen de la tradición, sí los más importantes testimonios de esta evolución gradual en cuanto a la representación de los conceptos abstractos del cristianismo, más concretamente, de los vicios. Los vicios o pecados, comienzan a ser descritos mediante la figuración de animales que presentan una iconografía muy particular y que respondía a la manifiesta erudición de los autores, puesto que esta oscura imagen de los animales es una herencia de las culturas orientales, ya que, tanto en Asiria como en Babilonia, se entendía que el mal era el resultado de la obra de los demonios que, en forma de larvas o animales salvajes, atormentaban al hombre, esta creencia

<sup>86</sup> A este respecto se pueden consultar la *Legenda aurea* o el *Evangelio de Nicodemo* en el que se describe el descenso de Cristo a los infiernos, y que puede considerarse el primer testimonio escrito en el que se detalla la forma y personificación del infierno mismo y de las formas que pueden tener los demonios, o el *Corán*, en que se narra el viaje de Mahoma a través de las mansiones infernales y celestiales.

<sup>87</sup> Puede tomarse como ejemplo la famosa *Divina comedia*, en que todo el recorrido por el infierno y purgatorio puede ser perfecta y detalladamente descrito, el Paraíso, en cambio, se vuelve inexplicable y abstracto para el autor.

ve un eco en la Escritura, en donde se habla de lobos rapaces, perros o, como lo dice san Pedro, el diablo puede ser como un león rugiente.<sup>88</sup>

Si bien la relación de Satanás con los animales es contemporánea a Cristo, fueron Evagrio, primeramente, con sus ocho espíritus del mal, y después Gregorio I, quien estableció el canon de los siete pecados capitales, hacia el 604, definiéndose como tal la tradición de relacionar los siete pecados con siete animales y, a su vez, con siete demonios de la tradición bíblica. Así, el humanismo continuó con las figuraciones nacidas de las leyendas de los ermitaños, de los que Antonio es el primero, dando forma tangible a aquello que era intangible. De tal forma, se puede tomar como ejemplo la serie sobre los pecados capitales de Pieter Brueghel (1558), donde en cada representación de los pecados se ve una dama acompañada por el respectivo animal que trata de universalizar el vicio oportuno, esto es: para la ira un oso, para la lujuria un gallo (fig. 19), para la avaricia un sapo; la envidia es representada junto a un perro, la pereza con un asno, la soberbia con el pavo real y la gula con el cerdo. Estos animales fueron sufriendo ciertas variantes de acuerdo con la tradición seguida y al contexto en que se hacía la representación, pero siempre sustentada por una razón alegórica.

Es esta correspondencia entre pecado, animal y demonio, lo que a continuación se estudiará, con relación a los textos sobre las tentaciones de san Antonio, como se ha insistido a lo largo de esta investigación, por ser el gran vencedor de los demonios y primer anacoreta de Egipto, también es la fuente principal para el estudio de la demonología cristiana primitiva. De modo que, siguiendo el listado de Evagrio, Atanasio y, posteriormente, la *Legenda aurea* y Gustave Flaubert, dan testimonio de la forma en que se manifestaron al ermitaño cada uno de los vicios que el demonio intentara infundirle para alejarlo de su camino y, a su vez, de la evolución de los motivos iconográficos respondiendo a contextos determinados.

<sup>88</sup> 1P 5, 8.



Figura 19. *Lvxvria*, Pieter Bruegel, 1558. Grabado sobre cobre, Biblioteca Real de Bélgica.

### 5.3.2.1 Tristeza - Λύπη

Atanasio, al describir el enfrentamiento del santo con las diversas tentaciones, presenta un desfile en el que participan cada uno de los ocho pecados registrados, como escribió Santiago de Vorágine, Antonio, apenas habiendo cumplido veinte años de edad y después de la muerte de sus padres, «vendiendo todas sus cosas, repartió a los pobres y se encaminó a la vida eremítica. Siendo hombre soportó innumerables tentaciones de los demonios». <sup>89</sup>Atanasio explica que el santo sufrió un fuerte

<sup>89</sup> *Historia de sancto Antonio* 1: *omnia sua vendens, pauperibus erogavit et*

desaliento y dudas acerca de su labor, lo que Flaubert supo interpretar cuando en boca del monje pone el discurso: «¡Un día más! ¡Ha pasado otro día! No obstante, yo antaño no me sentía tan miserable». <sup>90</sup> El abad estaba siendo víctima de un ataque a su alma irascible, de tal manera que el primero de los pecados en atacar al santo fue la *tristitia*, pues el demonio: «trayendo el recuerdo de sus propiedades, la protección de su hermana», <sup>91</sup> y no sólo de ésta, sino el recuerdo de sus parientes: «la familiaridad de su familia», <sup>92</sup> y de su vida antes de decidir ser monje, la cual era de por sí mejor, tanto que dice Antonio: «Todos me censuraban cuando me fui de mi casa. Mi madre cayó al suelo moribunda, mi hermana hacía señas desde lejos para que volviese y la otra, Amonaria, lloraba»; <sup>93</sup> este primer golpe fue el que debilitó al santo permitiendo el surgimiento del resto de los demonios que ejercerían mayor violencia.

### 5.3.2.2 Envidia - Ὑπερφανία

Así, la tristeza (λύπη) es el pecado capital que causa el desencadenamiento del resto de las tentaciones en la mente del santo, Flaubert apunta que la tristeza causó en el monje la envidia (ὕπερφανία), pues, al verse en soledad, recuerda a los visitantes y piensa: «¡Ay, cuanto me gustaría ir con ellos! ¡Cuántas veces contemplé también yo con envidia los largos barcos, cuyas velas parecen alas! Sobre todo cuando se llevaban lejos a quienes yo había recibido en mi casa». <sup>94</sup>

---

*eremiticam vitam duxit. Vir innumerabilia daemonum tentamenta sustinuit.*

<sup>90</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 1.

<sup>91</sup> Ath., *v. Anton.* 5, 1: μνήμην τῶν κτημάτων, τῆς ἀδελφῆς τὴν κηδεμονίαν.

<sup>92</sup> *Id.*: τοῦ γένους τὴν οἰκειότητα.

<sup>93</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 2. Cabe observar en este punto la licencia que se tomó Flaubert al mencionar que la madre de Antonio muriera a causa de la partida de éste, aun cuando Atanasio y el resto de las fuentes, cuentan que el santo se había entregado a la ascesis después de la muerte de ambos padres.

<sup>94</sup> *Ib.* 1, p. 4.

No puede el santo hacer otra cosa que lamentarse por su decisión, haciendo flaquear su fe y permitiendo la entrada de nuevos demonios, pues el desaliento lo hace repudiar su estilo de vida y existencia, como también nos lo presenta el novelista francés:

¡Vaya existencia la mía! Se reduce a torcer, mediante el fuego, ramas de palmera para hacer cayados; fabricar cestos y coser esteras, para luego trocar todo esto a los nómadas por un pan duro, tan duro que al morderlo se rompen los dientes. ¡Ay, mísero de mí! ¿No acabará nunca esto? ¡Más valdría la muerte! ¡No puedo más! ¡Basta, basta!<sup>95</sup>

### 5.3.2.3 Avaricia - Φιλαργυρία

Ya impulsado por su envidia, el santo, cuenta Flaubert, busca consuelo en las Sagradas Escrituras hojeando al azar el volumen que tiene a la mano, y es por medio de su lectura que el santo se ve arrastrado a enfrentar los diversos pecados capitales. Siguiendo el texto atanasiano, luego de recordar a su familia y bienes, el santo es tentado por medio de la avaricia (φιλαργυρία).

El francés menciona que la avaricia se presentó al santo a través del texto bíblico que dice: «Ezequías sintió gran alegría por su llegada. Les mostró sus perfumes, su oro y su plata, todas sus hierbas aromáticas, sus aceites fragantes, todos sus vasos valiosos y cuantos tesoros había en sus cofres».<sup>96</sup>

Texto al que el santo responde demostrando su ansia de poder, pues piensa que un hombre de semejante riqueza no puede ser igual al resto. Pero ésta no fue la única ocasión en que el santo se viera tentado por la φιλαργυρία, pues, ya hacia sus treinta y cinco años, cuenta Atanasio, Antonio decidió llevar su retiro al desierto, y en el camino a su nueva morada sucedió el siguiente episodio:

El enemigo [...] colocó en los caminos la imagen de un gran disco de plata, y Antonio reconociendo el arte del enemigo del bien, se de-

<sup>95</sup> *Ib.* 1, p. 5.

<sup>96</sup> *Ib.* 1, p. 6.



tuvo y, mirando al disco en el que estaba el diablo, replicó diciendo: «¿Por qué un disco en el desierto?» [...] Esto es obra del diablo, «no impedirás con esto mi deseo, diablo.» [...] Y habiendo dicho Antonio esto, aquel desapareció.<sup>97</sup>

Más adelante, cuenta la *Legenda aurea*, el demonio intentó tentarle nuevamente, aunque sin éxito, pues: «Después, encontró una gran masa de verdadero oro, pero, como de un incendio, huyó del oro, y así, se retiró a la montaña.»<sup>98</sup> El novelista francés hace una variante a este relato contando que el santo se encontró dentro de su refugio una copa de oro de la que fluían constantes monedas de plata que pronto se convertían en oro llenando su refugio, al verlo, Antonio no pudo evitar pensar en el gran poder que podía tener de conservarla con él, pero ésta desaparece.<sup>99</sup>

#### 5.3.2.4 Vanagloria - Φιλοδοξία

El texto de Atanasio cuenta que, luego de la avaricia, el abad fue tentado por la vanagloria (φιλοδοξία). Sobre este pecado capital, ni Atanasio ni Santiago de Vorágine profundizan; no obstante, Flaubert sí cuenta la forma en que afectó esta tentación la templanza del santo. Antonio, en su exploración a lo largo de las Escrituras, se encuentra con el texto bíblico que dice, no sin un dejo de envidia: «Nabucodonosor se prosternó pegando el rostro a tierra, y adoró a Daniel'. ¡Eso está bien! —dice Antonio—. El altísimo exalta a sus profetas por encima de los reyes, aquel vivía entre festines, continuamente ebrio de placeres y orgullo.

<sup>97</sup> Ath., v. *Anton.* 11, 2-5: ὁ ἐχθρὸς [...] ὑπέβαλεν ἐν ταῖς ὁδοῖς ἀργυροῦ δίσκου μεγάλου φαντασίαν. Ἀντώνιος δὲ συνεις τοῦ μισοκάλου τὴν τέχνην, ἔστη, καὶ τῷ δίσκῳ βλέπων, τὸν ἐν αὐτῷ διάβολον ἤλεγε λέγων· Πόθεν ἐν ἐρήμῳ δίσκος; [...] Τοῦτο τέχνη τοῦ διαβόλου γέγονεν. Οὐκ ἐμποδίσεις ἐν τούτῳ μου τὴν προθυμίαν, διάβולה. [...] Καὶ τοῦτο τοῦ Ἀντωνίου λέγοντος, ἐξέλιπεν ἐκεῖνος.

<sup>98</sup> *Historia de sancto Antonio 2: Postmodum ingentem massam veri auri reperit, sed ut incendium, aurum fugit, sicque ad montem fugiens.*

<sup>99</sup> *Las tentaciones de san Antonio 2*, pp. 13-4.

Pero Dios, en castigo, lo convirtió en animal. ¡Andaba a cuatro patas!»<sup>100</sup>

Es evidente el placer que siente el eremita al ver humillado al rey de Babilonia en el texto bíblico al ser también un siervo de Dios. Además, antes de esto, al recordar sus grandes logros, Flaubert pone en boca de Antonio estas palabras: «Me refugié en Colzim y mi penitencia fue tan extremada que ya no temía a Dios».<sup>101</sup> Entre otros varios ejemplos en los que Antonio se jacta de su inteligencia, dinero y posición antes de ser asceta.

### 5.3.2.5 Glotonería - Γαστριμαργία

Posteriormente el demonio intenta distraerlo, dice Atanasio, mostrándole «El placer variado de la comida»,<sup>102</sup> es decir, le tienta por medio de la glotonería (γαστριμαργία). Al igual que del orgullo, los textos griego y latino, no profundizan al respecto, por ello, la fuente moderna es la que entra en detalles sobre esta tentación.

En su búsqueda de consuelo espiritual, Antonio recurre a su *Biblia* y, al hojearla sin un objetivo claro, se encuentra con este texto: «Vio el cielo abierto y un mantel grande que bajaba por las cuatro esquinas y en él toda suerte de animales terrestres y de fieras, de reptiles y de pájaros; y una voz le dijo: ‘¡Pedro, levántate, mata y come!’ Por tanto —dice Antonio— ¿el Señor quería que su apóstol comiese de todo?... Mientras que yo [...]».<sup>103</sup>

Resulta evidente el disgusto del santo al leer este fragmento escriturístico, tan severa era su ascesis que inspirará, según la pluma del francés, frases como esta: «Esto me pasa por haber ayunado tanto. Mis fuerzas me abandonan».<sup>104</sup> Más adelante, luego de ser víctima de la frustración, Flaubert narra un curioso episodio en el que el demonio le presenta una mesa llena de toda

<sup>100</sup> *Ib.* 1, p. 7.

<sup>101</sup> *Ib.*, p. 3.

<sup>102</sup> Ath., *v. Anton.* 5, 2: τροφῆς τὴν ποικίλην ἡδονήν.

<sup>103</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 6.

<sup>104</sup> *Id.*

clase de carnes, frutas y manjares, además de platillos exóticos que se multiplican conforme el monje se acerca, aunque, a pesar de sentir una gran tentación, logra salir victorioso.<sup>105</sup>

### 5.3.2.6 Pereza o desesperanza - Ἀκήδεια

Luego de vencer a la glotonería, el obispo de Alejandría cuenta que el enemigo le insinuó a Antonio las dificultades de la vida ascética intentando infundirle la pereza (ἀκήδεια): «Y finalmente lo cruel de la virtud y su gran dificultad, y le sugería la debilidad del cuerpo y la largura de la vida».<sup>106</sup>

Luego de ser tentado en su mente durante su fallida lectura de las Sagradas Escrituras, Antonio expresa: «Me invade una flojera infinita y el aire cálido trae en sus efluvios el perfume de una cabellera. Sin embargo, ¿no hay aquí ninguna mujer?»,<sup>107</sup> discurso que da paso a la más fuerte de las tentaciones y los pecados, la πονηρία (lujuria), y el inicio de los más fuertes ataques de los demonios.

### 5.3.2.7 Ira - Ὀργή

Finalmente, aunque por el carácter hagiográfico de la vida de Antonio no se trate el tema, la ira (ὀργή, crueldad o violencia), sí es un tema que Flaubert añade a la psicología del santo, ya que, conforme avanzan las tentaciones, el eremita, se va llenando de una furia ciega, de hecho, influida también por un texto bíblico que dice:

Los judíos, con sus puñales, mataron a todos sus enemigos e hicieron con ellos una gran carnicería, de suerte que dispusieron a discreción de aquellos a quienes aborrecían. [...] ¡Y cuánto debieron

<sup>105</sup> *Ib.* 2, p. 12.

<sup>106</sup> Ath., *v. Anton.* 5, 2: καὶ τέλος τὸ τραχὺ τῆς ἀρετῆς, καὶ ὡς πολλὸς αὐτῆς ἐστὶν ὁ πόνος τοῦ τε σώματος τὴν ἀσθένειαν ὑπετίθετο, καὶ τοῦ χρόνου τὸ μήκος.

<sup>107</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 9.

gozar vengándose, mientras degollaban a los idólatras! La ciudad, sin duda, rebosaba cadáveres.<sup>108</sup>

El gozo del santo es claro al leer este pasaje, y, más adelante, al recordar su encuentro con los herejes en la defensa del Credo niceno, Flaubert presenta los violentos instintos de que es víctima Antonio cuando expresa: «¡Ay! ¿Por qué no tendré yo la posibilidad de hacer que los destierren a todos por orden del emperador? O mejor aún, ¿por qué no podré aplastarlos, pegarles, verlos sufrir? ¡A mí bien que me toca padecer!»<sup>109</sup>

Así, ahogado en cólera y frustración por no poder vencer las tentaciones del enemigo con sus propias fuerzas, Antonio cree necesario imponerse un castigo para limpiar su alma torturada, sin embargo, vuelve a caer en el error de llenarse de ira contra sí mismo, lo cual Flaubert expresa en estas líneas:

No hay nadie tan imbécil ni tan infame como yo. Quisiera pegarme o, mejor, arrancarme de mi propio cuerpo. ¡Hace demasiado tiempo ya que me contengo! ¡Necesito vengarme, matar, golpear! Es como si llevara metida dentro del alma una manada de bestias feroces. Me gustaría matar a hachazos, en medio de una muchedumbre... ¡Ah, un puñal!<sup>110</sup>

Estas fueron las pruebas que el abad tuvo que superar para poder perfeccionarse en la ascesis, no obstante, lo esperaba la más dificultosa de todas: san Antonio tentado por un demonio en forma de mujer... la lujuria.

### 5.3.2.8 Lujuria - Πονηρία

Mención aparte merece la tentación de la lujuria entre los otros pecados capitales, ya que fue el pecado favorito, y que, si bien,

<sup>108</sup> *Ib.* I, p. 6.

<sup>109</sup> *Ib.* I, p. 8.

<sup>110</sup> *Ib.* 2, p. 14.

el resto de la leyenda fue el pretexto perfecto para representar monstruos y toda clase de criaturas nacidas de la imaginación, ésta permitió más variadas y numerosas representaciones, además de consentir la introducción de una pizca de erotismo en la pintura religiosa. Misma razón por la que en el arte el tema de la sensualidad tuvo gran éxito con temas como las *hijas de Lot* embriagando a su padre,<sup>111</sup> o el de *Susana en el baño* siendo espiada por los viejos lúbricos.<sup>112</sup>

Al analizar los diversos testimonios de los monjes místicos del desierto y posteriores, se puede discernir una paradójica y contradictoria mezcla de ascetismo y sensualidad que, al hacer una más profunda reflexión, aparece una como consecuencia de la otra, es decir, son los propios excesos de la vida ascética los que provocan fuertes explosiones del deseo carnal que, al no poder satisfacerse, hacen necesario encontrar un sustituto.

Ya desde la base misma del misticismo se encuentra la eterna pugna o relación antagónica del cuerpo y el alma, ya que se encuentran obligados a coexistir en una misma prisión en la que se martirizan mutuamente, al igual que lo pensaban los seguidores de los cultos órficos en que se tenía la concepción de que el cuerpo es como una tumba para el alma, juicio que llega al punto de pensar que la salud resulta pernicioso al alma y que la enfermedad es el estado más saludable, como lo expresa Atanasio en boca del santo: «Cuando me debilito, entonces soy fuerte».<sup>113</sup> Todos los místicos, siguiendo las palabras de san Pablo, adquieren la conciencia de que la debilidad es el estado óptimo para cultivar y optimizar la virtud del espíritu, como haciendo una apología de la enfermedad y la tentación.

El deber del monje cristiano consiste, por tanto, en declarar la guerra a su cuerpo, que se vuelve el enemigo más temible de su alma, y la única forma de lograrlo es atrofiándolo con la ascesis continua. Pero el cuerpo maltratado en exceso se venga y es allí

<sup>111</sup> Gn 19, 30-8.

<sup>112</sup> Dn 13.

<sup>113</sup> Ath., v. *Anton.* 7, 8: «Ὅταν ἀσθενῶ, τότε δυνατός εἰμι»; misma cita que Atanasio tomara de 2 Co 12, 10.

donde brota la sensualidad, como uno de los instintos primarios del hombre, causando las más coloridas y eróticas visiones que incluso al gran héroe del monacato y vencedor de demonios, Antonio, lo atormentarán al punto de la locura.

Si bien Antonio es tentado por los siete pecados capitales al mismo tiempo, la lujuria resulta ser más fuerte que la gula o la avaricia, al punto que el demonio se vale de ésta como último recurso para alejar al santo de su vida ascética. Ya Atanasio nos cuenta cómo fue que cuando el santo decidió volverse monje, el demonio intentó apartarlo de su nuevo estilo de vida mostrándole toda clase de tentaciones, no obstante, al no lograr su objetivo, «ciertamente éste [el demonio] le sugería pensamientos obscenos»,<sup>114</sup> Antonio logró evitarlo por medio de sus oraciones, pero el demonio lo contraatacó: «Por su lado, el diablo funesto sostenía el ataque tomando aspecto como de mujer en la noche, imitaba en todo su modo de pensar y actuar, sólo a fin de engañar a Antonio».<sup>115</sup>

No obstante, «ὁ μὲν ἐχθρὸς ὑπέβαλλε τὸ λεῖον τῆς ἡδονῆς».<sup>116</sup> Lo sugerente de esta frase, utilizada por el obispo de Alejandría, ya manifiesta en sí misma una fuerte carga erótica, sobre todo con el uso del vocablo *λεῖον*, cuyo significado denota no sólo placidez, sino sencillez, suavidad, tranquilidad y dulzura, que debió encender la imaginación de los artistas plásticos a tal punto que esta fue la escena más representada y significativa de entre las tentaciones del santo eremita aun cuando sólo ocupa cuatro párrafos del escrito de Atanasio.<sup>117</sup>

De tradición medieval, y basado en la leyenda del texto atanasiano, Santiago de Vorágine nos conserva en su narración sobre el abad cómo es que el principal y primero de los retos para el santo es vencer al espíritu de fornicación, la más fuerte manifestación del diablo, resumiendo lo dicho por el alejandrino cuando escribe: «En cierta ocasión, cuando había vencido al espíritu de

<sup>114</sup> *Ib.* 5, 4: ὁ μὲν γὰρ ὑπέβαλλε λογισμοὺς ῥυπαροῦς.

<sup>115</sup> *Ib.* 5, 5: ὁ μὲν διάβολος ὑπέμενεν ὁ ἄθλιος καὶ ὡς γυνὴ σχηματίζεισθαι νυκτὸς, καὶ πάντα τρόπον μιμεῖσθαι, μόνον ἵνα τὸν Ἀντώνιον ἀπατήσῃ.

<sup>116</sup> *Ib.* 5, 6: El enemigo le sugería lo plácido del deseo.

<sup>117</sup> *Ib.* 5, 4-7.

fornicación con la virtud de la fe, el diablo apareció ante él en forma de niño negro y se confesó vencido por éste». <sup>118</sup>

Lo anterior dio origen a un nuevo motivo iconográfico, el demonio en forma de un niño o un enano de color negro, que igualmente sería identificado con la lujuria por ser, como lo dice el texto, el espíritu de fornicación, a lo que puede sumarse lo escrito por el alejandrino, quien en la rendición del demonio pone en sus labios este discurso:

Yo soy aliado del adulterio [...] y fui llamado espíritu de fornicación. A muchos que decidieron ser prudentes engañé. A cuántos, dueños de sí mismos, hice cambiar de parecer haciéndoles cosquillas [...] Yo soy quien muchas veces te molestó y tantas veces has derribado junto a ti. <sup>119</sup>

Fue, sobre todo, en el siglo xv cuando el arte se ocupó del tema de las tentaciones de los monjes, a consecuencia, quizá, de las doctrinas astrológicas y la brujería que llenaban la imaginación de las personas con fantasías y fantasmas que daban rostro a sus miedos relacionados con el pecado, siendo el mayor de ellos la lujuria, cuya imagen erótica alcanzo tal popularidad que, en los autos sacramentales, comenzaron a representarse esta clase de pasajes para edificación de los fieles, así en el Misterio provenzal de Saint Antoine de Viennois, datado hacia 1503, se lee en boca

<sup>118</sup> *Historia de sancto Antonio* 1: «Quadam vice dum spiritum fornicationis virtute fidei superasset, diabolus in specie pueri nigri ante eum prostrans apparuit et se ab eo victum confessus est». Cabe señalar que esta fue la forma que se adoptó para representar al diablo en la literatura del desierto que, a su vez, ya venía de una larga tradición como lo confirma *Ef* 6, 12, en que es mencionado como gobernante de las tinieblas; al igual que el *Evangelio de Nicodemo* 4, 1, o en la *Carta de pseudo-Bernabé* 4, 10; 20, 1, en que es designado como «el Negro». Sin mencionar que ya en la tradición pagana el negro era considerado como un color funesto, asociado con el mal, y que el mismo judaísmo ya le daba esta designación al diablo.

<sup>119</sup> Ath., *v. Anton.* 6, 2-3: Ἐγὼ τῆς πορνείας εἰμὶ φίλος [...] καὶ πνεῦμα πορνείας κέκλημαι. Πόσους θέλοντας σωφρονεῖν ἠπάτησα. Πόσους ἐγκρατευομένους μετέπεισα γαργαλίζων [...] Ἐγὼ εἰμι ὁ πολλακίς σοι ὀχλήσας, καὶ τοσαυτάκις ἀνατραπεῖς παρὰ σοῦ.

de la seductora: «Mira mi garganta / y si quieres ver mis pechos / que son tan graciosos y bellos / te los desnudaré».<sup>120</sup>

En la pintura, el tema puede remontarse hasta el siglo XIII, puesto que en la iglesia del Santo Sepulcro de Barletta, Italia, ya se ve a san Antonio ante tres mujeres que le muestran un pecho desnudo. Perteneciente al siglo XIV, el *retablo de Champmol* muestra al santo enfrentándose a un diablo hembra.<sup>121</sup> En el tríptico *Las tentaciones de san Antonio* de Hieronymus Bosch, una joven, señalada por una vieja alcahueta, le ofrece al santo la simbólica copa de la lujuria.<sup>122</sup> Hacia el siglo XVI en la pintura de Tintoretto son dos mujeres desnudas quienes encienden los apetitos del viejo ermitaño.<sup>123</sup> Rodin, a finales de 1800, acentúa el carácter erótico del episodio representando una mujer desnuda, que encarna el deseo, estirándose vencedora con voluptuosidad sobre la cintura del ermitaño quien besa con desesperación su crucifijo de manera ineficaz.<sup>124</sup>

La sensualidad de las visiones eróticas que veía el santo surgir en el desierto han inspirado en el literato Gustave Flaubert escenas como la de la reina de Saba, cuya detallada descripción como *una mujer tan espléndidamente engalanada que proyecta rayos de luz a su alrededor*<sup>125</sup> de gran belleza y riqueza, se convertirían en un icono de la lujuria para los artistas del siglo XIX, *montada en un elefante*<sup>126</sup> como el torso que representa Dalí asomado en el pórtico de un rico castillo dorado (fig. 20) en su obra homónima, igualmente montada en el paquidermo, y a la opulenta mujer noble que representara David Teniers II (c. 1665) en su versión de la tentación.

<sup>120</sup> *Regarde mon corsage / Et si tu veux voir mes mamelles / Qui sont tan grâcieus et belles / Je te les dévoilerai.*

<sup>121</sup> Jacques de Baerze, Museo de Dijon.

<sup>122</sup> Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1515.

<sup>123</sup> Giovanni Tiepolo, *La tentación de san Antonio*, Museo de la Pinacoteca de Brera, Milán.

<sup>124</sup> *La tentación de san Antonio*, Museo de Bellas Artes, Lyon.

<sup>125</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 2, p. 19.

<sup>126</sup> *Id.*





Figura 20. *La tentación de san Antonio* (detalle), Salvador Dalí, 1946. Óleo sobre lienzo, Museo Real de Bellas Artes, Bélgica.

El escritor francés nos regala, igualmente basado en el libro de Atanasio, con los detalles de la *Legenda aurea*, una, ricamente adornada, escena descriptiva del santo debatiéndose con el *eros* al recordar a su amada Amonaria, quien aparece poco a poco en su mente torturada por los años de ascetismo imaginándola como lo muestra el siguiente fragmento:

Puede que se halle en las termas, quitándose sus vestiduras una tras otra: primero el manto, luego el cinturón, la primera túnica, la segunda más liviana y después, todos sus collares. Y el vapor del cinamomo envuelve su cuerpo desnudo. Por fin se tiende sobre los tibios mosaicos. Su cabellera, que llega hasta la altura de sus caderas, parece envolverla como una piel negra. Está algo sofocada por la atmósfera demasiado caliente, respira arqueando la cintura y echando hacia delante sus senos.<sup>127</sup>

<sup>127</sup> *Ib.* 7, p. 104.

Escena que nos recuerda a las mujeres desnudas desfilando hacia el santo en la genial pintura (fig. 21) de Jan Wellens de Cock (c. 1520) o al demonio descubriendo una mujer desnuda para el abad, pintada por Paul Cézanne (c. 1877), en las cuales el eremita se halla en posición de oración, aunque casi sin poder resistirse a la fuerte tentación, mucho mejor explicado por Lovis Cornith (c. 1879), en cuya pintura el santo con expresión desesperada se resiste a cada una de las tentaciones que lo acosan, representadas por una mujer desnuda portando un pecado consigo (fig. 22).

Esto no debe extrañar del todo, pues el cristianismo nace de dos culturas que determinarán la mayor parte de su pensamiento respecto al erotismo. Por un lado, en un ambiente helenístico, por lo tanto, con una gran influencia de la cultura griega, para la que el *eros* (ἔρως) es un elemento primigenio en la creación del universo y el único de los inmortales con la capacidad de dominar a hombres y dioses:

Ciertamente, primero, existió el Caos; por otra parte, después, /  
 Gea de buen corazón protector, fundamento seguro de todo siempre [...] /  
 y Tártaro que habita en las tinieblas al interior de la tierra de anchos caminos, /  
 y Eros, que es bellissimo entre los dioses inmortales, /  
 el que desata los miembros, y de todos los dioses y



Figura 21. *La tentación de san Antonio*, Jan Wellens de Cock, 1520. Óleo sobre panel, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Figura 22. *La tentación de san Antonio*, Lovis Corinth, 1897.  
Óleo sobre lienzo, Neue Pinakothek, Alemania.

los hombres / somete en el pecho la inteligencia y la sensata voluntad.<sup>128</sup>

Por otro lado, su base filosófico-religiosa tiene su origen en la tradición judía, en cuyo seno se alberga la *cábala*, premisa básica en torno a la cual se configura la trascendencia de todo el univer-

<sup>128</sup> Hes., *Th.* 116-122: ἦτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένετ'· αὐτὰρ ἔπειτα / Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ [...] / Τάρταρά τ' ἠερόντα / μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης, / ἢ δ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι / νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

so del misticismo judío, en la que el ἕρος (*hajabah*) es la palanca que pone en movimiento el devenir del mundo, entendido, casi en términos platónicos, como una *copula mundi*. Una cópula que, sin dejar de ser metafórica, poética y mística, no deja de ser carnal, sensual y apasionada, en la que la pasión de Dios no domina ni trasciende la humana, sino que la atraviesa; la pasión humana se edifica y fortalece a través de la divina, siendo, por tanto, el amor, el único medio de acercamiento del hombre a Dios, mediado y garantizado por la presencia femenina. Basta para entender esto con dar una lectura al *Cantar de los cantares* del rey Salomón o al episodio mismo de la creación del hombre contenido en las Sagradas Escrituras que dice: «Y creó Dios al hombre, conforme a la imagen de Dios, lo creó, masculino y femenino los creó. Y Dios los bendijo diciendo: multiplíquense, aumenten y llenen la tierra».<sup>129</sup>

Por ello, siendo el ἕρος parte de la naturaleza del hombre mismo, santo o no, pareciera entonces que el demonio sólo toma la forma de aquello que ya habita en el corazón del ermitaño,<sup>130</sup> como bien lo expresa Flaubert en boca de la reina de Saba:

Todas aquellas con quienes tropezaste, desde la prostituta que canta bajo su farolillo hasta la patricia que deshoja unas rosas subida en su litera, todas las formas que vislumbraste, todo lo que tu deseo haya imaginado, ¡pidemelo! No soy una mujer, soy todo un mundo. ¡Basta con que deje caer mis vestiduras y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios!<sup>131</sup>

Este colorido fragmento del francés, nuevamente, es un reflejo de la tradición textual e iconográfica que existía al respecto de

<sup>129</sup> Gn 1, 27-28: καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν, ἄρσεν καὶ θήλυ ἐποίησεν αὐτούς. καὶ ἠλόγησεν αὐτούς ὁ θεὸς λέγων Αὐξάνεσθε καὶ πληθύνεσθε καὶ πληρώσατε τὴν γῆν.

<sup>130</sup> Mt 15, 19: ἐκ γὰρ τῆς καρδίας ἐξέρχονται διαλογισμοὶ πονηροί, φόνοι, μοιχεῖαι, πορνεῖαι, κλοπαί, ψευδομαρτυρίαι, βλασφημίαι / Pues del corazón surgen los pensamientos perversos: homicidios, adulterios, prostitución [idolatría], robos, falsos testimonios y blasfemias.

<sup>131</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 2, p. 24.



la representación de la lujuria, ya sea como una hermosa mujer de clase alta que hace gala de lujosas vestiduras descubriendo algún símbolo al santo, ya sea su pecho o una manzana o algún objeto de oro, o como una sensual mujer apenas vestida o totalmente desnuda que ofrece sus encantos al torturado ermitaño.

Si bien, guiados por Cristo y san Pablo, quien escogió el celibato para estar totalmente disponible al servicio del Evangelio,<sup>132</sup> los primitivos cristianos no pudieron arrancarse de tajo el ἔρως, heredado por las culturas que les dieron origen, de su mística e imaginario, pues sigue siendo, subconsciente o no, aunque se buscó negarlo y satanizarlo, el elemento primordial y único camino de acercamiento a lo divino, mediado y revelado exclusivamen-



Figura 23. *La tentación de san Antonio*, Feliciano Rops, 1878. Lápiz de color, Bibliothèque Royale Albert I, Bruselas.

te por el ser femenino, hecho que permeó y trascendió en su arte, dentro y fuera de las iglesias hasta el día de hoy, siempre con un nuevo significado, incluso inundando a la Iglesia misma y ocupando el lugar de Cristo en la cruz como fue representado por Feliciano Rops en 1878 (fig. 23), imagen en la que se representa a san Antonio, acompañado de su fiel cerdo, que, incitado por sus lecturas, ve a una joven desnuda atada a la cruz, en la cual está colgado un letrero con la leyenda Eros, y detrás de ésta se esconde un demonio burlón y un Cristo que cae con expresión de vencido.

<sup>132</sup> I Co 7 y 9, 5.

### 5.3.3 *San Antonio atormentado por los demonios*

Este tema, a pesar de que en los escritos acerca de la vida de Antonio aparece separado de las tentaciones, en la tradición pictórica formó una amalgama dando origen a impresionantes y monstruosas representaciones basadas en las terribles descripciones que hicieran el obispo de Alejandría y la *Legenda aurea* respecto a la forma en que se presentaron los demonios que, junto con la evolución del cristianismo, permitió a los artistas mezclar el estilo realista y, al mismo tiempo, dar alas sueltas a la imaginación, la fantasía y lo monstruoso; no obstante, el imaginario se ve limitado a un reducido bestiario cuyo origen se halla en los albores del cristianismo y que fue evolucionando gradualmente, gracias a los procesos de inculturación y la búsqueda de antetipos en las Sagradas Escrituras, alcanzando su máximo desarrollo en la demonología del siglo xv.

Más aún, a este respecto, además de la amalgama textual, también se dio una fusión de tradiciones que alcanzó su mayor auge hacia 1589 con la demonología de Peter Binsfield (1540-1603), en la que cada uno de los pecados capitales es relacionado e identificado directamente con uno de los demonios mencionados en las Escrituras que, a su vez, ya contaban con una iconografía propia, como se dijo antes, formando un bestiario especial, de modo que, en las más monstruosas representaciones de las palizas y torturas propinadas por demonios al santo, nos encontraremos, nuevamente, con las siete tentaciones en sus formas de animales fantásticos, es decir, con la fusión de dos temas distintos que dieron origen a un nuevo repertorio de imágenes.

El primero de los ataques físicos de los demonios a los que se enfrentó Antonio, según refieren las fuentes, sucedió luego de haber superado al *spiritus fornicationis*, que era el último recurso con que contaba el demonio para distraer al santo por lo que recurrió a la intimidación; Santiago de Vorágine nos refiere que «en otra ocasión, mientras estaba escondido en algún sepulcro, una multitud de demonios lo laceró».<sup>133</sup> La vida escrita por el alejan-

<sup>133</sup> *Historia de sancto Antonio* 1: *alia vice dum in quodam tumulo latitaret, multitudo daemonum eum adeo laceravit.*

drino añade a la escena varios detalles, como la hora del día, pues cuenta que: «Acercándose [el demonio] en una sola noche en medio de una gran multitud de demonios, le dio muchos golpes».<sup>134</sup> Estas descripciones, en las que puede notarse un vocabulario, tanto en latín como en griego, que refiere a la violencia física, permitieron a los artistas crear escenas en las que los monstruos aparecen, literalmente, apaleando al santo.

Pero el aspecto con que debían ser representadas estas terribles criaturas era el verdadero problema, pues no existía un canon al respecto de la forma de la maldad, sin embargo, Atanasio fue atinado al escribir, dentro de la doctrina de san Antonio, varias advertencias de las posibles formas en las que podía aparecerse un demonio, principalmente en formas animales, pero también tienden a tomar forma humana, como pudo apreciarse más arriba al tratar sobre la lujuria y como se verá más adelante.

Santiago de Vorágine explica que, luego de recibir la fuerte paliza, volvió a su refugio y desafió nuevamente a los demonios a atacarle y estos respondieron inmediatamente a su llamado: «Con la virtud de su alma incitaba a los demonios a luchas. Entonces aquellos, en formas diversas de fieras aparecieron y lo hirieron nuevamente con sus dientes, cuernos y garras cruelísimamente».<sup>135</sup> Este segmento ya arroja algo de luz sobre cómo debía ser la iconografía de estos personajes y es la fuente griega la que especifica, en varios fragmentos, en qué animales debían poner la mirada los artistas al momento de plasmar estas terribles escenas, primeramente, dice:

Y los demonios, como rompiendo las cuatro paredes del habitáculo, aparecieron introduciéndose a través de éstas transformados en fieras y serpientes. Y, al punto, el lugar se llenó de imágenes de leones, osos, leopardos, toros, serpientes y áspides, escorpiones y lobos.<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Ath., v. *Anton.* 8, 1: προσελθὼν ἐν μιᾷ νυκτὶ μετὰ πλήθους δαιμόνων, τοσοῦτον αὐτὸν ἔκοψε πληγαῖς.

<sup>135</sup> *Historia de sancto Antonio* 1: *ex virtute animi ad conflictum daemones excitabat. Tunc illi in formis variis ferarum apparuerunt et eum iterum dentibus, cornibus et unguibus crudelissime laceraverunt.*

<sup>136</sup> Ath., v. *Anton.* 9, 5-6: τοὺς δὲ τοῦ οἰκίσκου τέσσαρας τοίχους ὥσπερ

Todos estos animales relacionados, de acuerdo con la tradición, ya sea con los vicios, ya sea con el demonio; cada uno de ellos atacando al santo según su propia naturaleza, son enumerados por el obispo de Alejandría: «El león rugía, queriendo atacar, el toro intentaba cornear, la serpiente arrastrándose no lo alcanzaba y el lobo intentaba lanzarse».<sup>137</sup>

Más adelante, dentro de la predicación de Antonio a sus discípulos, Atanasio hace otro listado de las formas en las que pueden presentarse los demonios para atacar cuando ya han agotado otros recursos:

Pues cuando no pudieron engañar su corazón con las visiones y el inundo placer, nuevamente atacaron de otra manera, y después pretendieron asustarlo formando imágenes, transformándose e imitando mujeres, fieras, serpientes, gigantes y una multitud de soldados.<sup>138</sup>

De manera que volvemos a encontrarnos con la versatilidad que tienen los demonios para transformarse en cualquier ser, animal o humano, y los gigantes, de los cuales trataré más adelante, así, podemos establecer un paralelo entre el repertorio de animales que Atanasio describe, con los pecados capitales a los que representan de acuerdo con la tradición antigua:

*León.* No representa propiamente un vicio, es en sí mismo la imagen de Satanás.

*Oso.* Se le relaciona, por su naturaleza agresiva, con la ὀργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia) y, de acuerdo con el judaís-

---

ρήξαντες οἱ δαίμονες, ἔδοξαν δι' αὐτῶν ἐπεισέρχεσθαι, μετασηματισθέντες εἰς θηρίων καὶ ἔρπετῶν φαντασίαν· καὶ ἦν ὁ τόπος εὐθύς πεπληρωμένος φαντασίας λεόντων, ἄρκτων, λεοπάρδων, ταύρων, καὶ ὄφρων, ἀσπίδων, καὶ σκορπίων, καὶ λύκων.

<sup>137</sup> *Ib.* 9, 7: 'Ὁ λέων ἔβρυχε, θέλων ἐπελθεῖν, ὁ ταῦρος ἐδόκει κερατίζειν, ὁ ὄφις ἔρπων οὐκ ἔφθανε, καὶ ὁ λύκος ὀρμῶν ἐπέιχετο.

<sup>138</sup> *Ib.* 23, 3: 'Ἐπειδὴν γὰρ ἐκ φανεροῦ καὶ ῥυπαρᾶς ἡδονῆς μὴ δυνηθῶσιν ἀπατήσῃ τὴν καρδίαν, ἄλλως πάλιν ἐπιβαίνουσι καὶ λοιπὸν φαντασίας ἀναπλάττοντες ἐκφοβεῖν προσποιοῦνται, μετασηματιζόμενοι, καὶ μιμούμενοι γυναικας, θηρία, ἔρπετά, καὶ μεγέθη σωμάτων, καὶ πλῆθος στρατιωτῶν.



mo, por su voracidad y gusto por lo dulce de la miel, está ligado a la *πονηρία* (perversidad o lujuria).

*Leopardo*. Llamado *versipellis*, representa la duplicidad en hipocresía, que forma parte de la *ὑπερφανία* (envidia).

*Toro*. Al igual que el macho cabrío, ya desde antiguo ha sido relacionado con la *πονηρία* (perversidad o lujuria).

*Serpiente*. Es el demonio por antonomasia, su encarnación preferida, la forma que sedujo a Eva en el Paraíso y es la imagen más recurrente para representar al demonio en la tradición cristiana, tanto por su veneno como por su astucia y su cercanía con la tierra, siendo considerado, incluso, un animal impuro.

*Áspid*. La fuente que trajo al simbolismo cristiano al áspid es el salmo 57, 5-6,<sup>139</sup> donde se le relaciona con el espíritu del mal, no por su veneno, sino por ser la imagen de aquellos que no prestan oídos a las palabras de vida, sino que la rechazan y se mantienen en su error, por lo que se le relaciona con la *ἀκήδεια* (pereza).

*Escorpión*. Ya que posee la particularidad de inyectar el veneno con la cola y no con la boca, como otros insectos, se ha visto en él la imagen de aquellos que de frente son inofensivos, pero pueden herir mortalmente con su aguijón. Por ello se le relaciona con la falsedad, es el emblema de la hipocresía y la traición, ambas consecuencia de la *ὑπερφανία* (envidia).

*Lobo*. Por ser un ladrón de corderos, es el símbolo de la *γαστριμαργία* (glotonería).

Como ya se ha mencionado, esta lista y la relación de pecados con animales que empezó con Gregorio I, en el siglo IV, no dejó de desarrollarse y en un gran número de literatura referente a cuestiones ascéticas, principalmente, y de temática infernal, el repertorio de animales será, si no el mismo, muy semejante. No

<sup>139</sup> *Venenum illis in similitudinem serpentis, sicut aspidis surdae et obturantis aures suas, quae non exaudiet vocem incantantium* / aquellos tienen veneno similar a la serpiente, así como de áspide sorda que tapando sus oídos no escucha la voz de los que salmodian.

obstante, en lo que a la tradición pictórica se refiere, *La mesa de los pecados* del pincel de Hieronymus Bosch (c. 1475) y *Finis gloriae mundi* de la autoría de Juan de Valdés Leal (1671-1672), nos dan pistas más certeras de las formas establecidas para representar los pecados, ya que en estas pinturas se ve un repertorio más amplio de animales designados para simbolizar los vicios, de modo que pueden ser clasificados de la siguiente manera:

— Γαστριμαργία (glotonería, borrachera) —

*Cerdo*: símbolo, por su voracidad, de la gula, también entendida como materialismo por siempre tener su hocico hacia el suelo, lo que le impide ver al cielo.

*Halcón*: el halcón entró al bestiario de los pecados capitales durante la Edad Media, ya que representaba la vida mundana y la caza en contraste con la vida del claustro; también se le consideró símbolo de la gula por no volver a posarse en el brazo de su amo hasta no tener una víctima en su pico.

*Lobo*: caracterizado por su rapacidad, se le identificó con la gula por su gusto de robar y devorar ovejas.

— Φιλαργυρία (avaricia) —

*Ardilla*: la ardilla figuró en los bestiarios, representando la avaricia desde la Edad Media porque en invierno se le veía recolectando gran cantidad de comida y se creía que el macho expulsaba a la hembra para consumir él solo las provisiones reunidas.

*Dragón*: es una especie de serpiente monstruosa, a veces alada, particularmente temible por su aliento apestado y la fuerza de sus anillos. De tradición griega,<sup>140</sup> esta sierpe fabulosa es

<sup>140</sup> El nombre δράκων, forma de participio del verbo δέркоμαι (mirar de forma penetrante o claramente), designa a un animal de mirada penetrante, de donde luego se le atribuyó la cualidad de hipnotizar. A él se enfrentaron varios héroes griegos como Cadmo (Ov., *Met.* 3, 35-100), que lo enfrenta en Tebas, Heracles en el jardín de las Hespérides, o el mismo Apolo que traspasa con sus flechas a la serpiente Pitón (*ib.* 1, 434-51).

custodia de importantes tesoros, por lo que se le relaciona con la avaricia. No obstante, para el cristianismo es el símbolo de Satanás mismo, quien como serpiente engañó a Eva,<sup>141</sup> y que, movido por la ambición, se reveló contra Dios.<sup>142</sup>

*Topo*: se volvió símbolo de la avaricia, pues se creía que escondía tesoros bajo la tierra.

— Πονηρία (perversidad o lujuria) —

*Gorrión*: esta ave corrió con la mala suerte de sustituir a la paloma luego de su purificación e identificación con el Espíritu Santo, y que era el antiguo símbolo relacionado con la diosa Venus.

*Macho cabrío y cabra*: se sabe por creencia popular que es la representación misma de la lascivia y la impureza. En la tradición griega, el macho cabrío estaba en la montura de Afrodita y de Dioniso. El dios Pan y los sátiros, por su parte, estaban representados con cuernos, patas y cola de macho cabrío. Gracias a esto, el cristianismo vio en la cabra la contraparte de los corderos y las ovejas.

*Mono*: ya Atanasio hacía la descripción del espíritu de la fornicación como un niño negro,<sup>143</sup> al que luego se le dará un aspecto más terrible y monstruoso, de donde varios artistas le irían dando el aspecto de un mono.

*Oso*: en los sermones de san Buenaventura se lee que: «La carne en el oso significa: así como busca la miel, también la carne el placer».<sup>144</sup> Y en este gusto voraz por la miel se vio una metáfora de la lujuria.

<sup>141</sup> Gn 3, 1-14.

<sup>142</sup> Cabe mencionar que el dragón ya era un símbolo habitual en las culturas de Oriente, como Egipto y Babilonia, donde Horus y Marduk realizaran una hazaña parecida a la de Apolo. Por otra parte, en la *Biblia* se encuentran varias referencias sobre este mítico ser, así pueden recordarse episodios como el del dragón babilónico envenenado (*Dn* 14, 24-8) o el Leviatán (*Jb* 40, 25-32 y 41), que posteriormente dará origen a los seres semiacuáticos en los bestiarios; o el dragón de siete cabezas (*Ap* 12).

<sup>143</sup> Así es como será representado el demonio en una gran parte de la literatura del desierto y posteriormente irá adquiriendo un aspecto más monstruoso.

<sup>144</sup> S. Bonav., *Ser.* 2 D. 2: *in urso caro significatur: sequitur enim mel sicut caro voluptatem.*

*Sapo*: juntamente con las ranas, por su naturaleza, es un animal que vive en el fango y se creía que se alimentaba de tierra, por lo que se volvió uno de los símbolos favoritos del demonio; además de haber sido una de las doce plagas de Egipto,<sup>145</sup> por lo que se le consideró símbolo de las almas impuras a partir de la Edad Media. En el folklore se cuenta que devora los órganos de los avariciosos y lujuriosos, también se cree que es el animal que sale de la boca de los exorcizados y el que entró a la de Judas antes de revelar su traición.

*Zorro*: de ingreso muy tardío al repertorio de los pecados, puede datarse hasta luego de la literatura dantesca, donde una zorra intenta cerrar el paso de vuelta a su casa al protagonista.

*Perro*: del cual se desprende el cinocéfalo: criatura fantástica con cuerpo humano y cabeza de perro. Se le consideraba, entre los orientales, como un animal impuro, símbolo de los pecadores que reinciden en su mal, imagen tomada de tradición bíblica en la que se menciona que el perro regresa a su vómito como el pecador.<sup>146</sup> Eusebio hace una comparación de los perros con el diablo mismo y habla de los *canes infernales* para referirse a los demonios;<sup>147</sup> tradición que a su vez viene de la antigüedad griega en que se hablaba del perro tricéfalo (Cerberus) encargado de custodiar la entrada a los infiernos.

— Κενοδοξία (vanagloria) —

*Pavorreal*: emblema del orgullo cuando extiende su cola y se pavonea haciendo gala de su plumaje. Pero, si se mira la fealdad de sus patas, se siente humillado y deja caer su cola.

*Urraca*: se considera el símbolo de la vanidad en la disipación debido a su gusto por objetos brillantes.

<sup>145</sup> *Ex* 7, 25-29.

<sup>146</sup> *Pr* 16, 11 y posteriormente citado en *2 P* 2, 22.

<sup>147</sup> Eus., *HE* 10, 4.

— Ὀργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia) —

*Jabalí*: por su temperamento natural y el peligro que representa se le relaciona con la cólera brutal.

*Oso*: sobre todo fue un símbolo popular en los países nórdicos, identificado con la encarnación del demonio y su poder. Además, por su temperamento y salvajismo se le reconoce como símbolo de la ira.

— Λύπη (tristeza) —

*Murciélago*: cuenta con dos significados; primeramente, debido a su naturaleza híbrida, se le relaciona con el símbolo de la duplicidad y la hipocresía; y, por ser un animal nocturno, se le considera el icono de la melancolía.

— Ἀκήδεια (pereza) —

*Asno*: a pesar de que en época del Nuevo Testamento este animal juega un importante papel durante la vida de Cristo, pues estuvo presente en su nacimiento, luego en la huida hacia Egipto<sup>148</sup> y en la entrada de Cristo a Jerusalén,<sup>149</sup> para el judaísmo encarna la pereza en su forma de ignorancia u obstinación, tradición que ha permeado hasta nuestros días, y algunas veces de lubricidad; ya para época patristica, el asno será el portador de las herejías casi por antonomasia, nuevamente en su forma de obstinación.

*Tortuga*: según su etimología proveniente del latín *tortare* (retorcer), por sus patas que parecieran estar torcidas. Simboliza el infierno y el espíritu del mal y, sobre todo, las herejías. Igualmente, por su lentitud al caminar y su longevidad se le relaciona con la pereza.

*Caracol*: es bien conocida la lentitud de este animal, por ello en muchas culturas se le considera el símbolo, por antonomasia, de la pereza.

<sup>148</sup> *Lc* 2, 5 y ss.

<sup>149</sup> *Ib.* 19, 28 y ss.

*Áspid:* se contaba que, para poder ser dominado este animal fantástico, se le podía hipnotizar por medio de la música, por lo que tapaba sus oídos para no escuchar, hecho que le valió el atributo de la pereza referida a aquellos que, cuando se les predica, prefieren hacerse de oídos sordos.

— Ὑπερφανία (envidia e hipocresía) —

*Sapo:* como ya se ha mencionado antes, este animal entró al bestiario infernal gracias a la tradición respecto a la traición de Judas, hecho por el que se le relaciona con la hipocresía.

*Escorpión:* no inyecta veneno por la boca, como muchos otros insectos, sin embargo, al volverse, su cola resulta letal, como el veneno de un hipócrita.

*Leopardo:* por su pelaje bicolor se le consideró el símbolo de la duplicidad y la hipocresía.

*Cocodrilo:* su boca abierta es comparada con el infierno, pues es paciente al esperar a su víctima para luego destrozarla sin piedad. Además, se le demonizó por su relación con el dios Sobek de los egipcios, pueblo que mantuvo en cautiverio al pueblo judío. Finalmente, se le considera el gran monstruo de la hipocresía pues se creía que luego de devorar a su víctima derramaba lágrimas.

Con este análisis filológico e iconográfico resultará más sencillo desenmarañar las diversas pinturas de las tentaciones de san Antonio y de otros ascetas, pues todas estas leyendas tienen fuentes en común perfectamente establecidas; incluso aquellas representaciones en las que los personajes son monstruos híbridos. Tomemos, por ejemplo, la pintura aragonesa anónima, del siglo xv, titulada *Las tentaciones de san Antonio*, que representa el capítulo 8 de la *Vita Antonii*, cuando el santo es apaleado por los demonios en su sepulcro (fig. 24). En ésta se aprecian sólo cinco personajes cinocéfalos que atacan al santo que, aunque a primera vista parecen iguales, se distinguen por los colores y por detalles mínimos que atienden a la tradición:

(a) Todos los demonios son seres cinocéfalos: personajes relacionados con la lujuria.

(b) Cuerno de toro: elemento relacionado con la lujuria.

(c) Ala de murciélago: relacionado con la desesperanza.

(d) Caracol: relacionado con la pereza.

(e) Manos en forma de ancas de rana: imagen propia del demonio en sí mismo y, por lo tanto, de la perversidad, además del aspecto femenino del personaje, lo que es evidente en los senos y las pestañas, y de ser quien causa la caída del santo, es decir, la tentación más fuerte.

(f) Cola de pavorreal: símbolo de la vanagloria.



Figura 24. *Las tentaciones de san Antonio*, Anónimo, c. 1470. Temple sobre madera, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Además de estos elementos, puede observarse la nariz de cerdo del personaje de la izquierda superior derecha, animal relacionado con la glotonería, las colas de aves que bien pueden ser de urraca, relacionada con la vanagloria, o de gorrión, símbolo de la lujuria.

### 5.3.3.1 San Antonio arrebatado en los aires por demonios

Respecto a este episodio, existe un error de interpretación de las fuentes por parte de los artistas, que será tratado más adelante y, posteriormente, una amalgama de temas, como sucediera con las tentaciones, ya que se fusionaron dos escenas: la de san Antonio arrebatado a los cielos<sup>150</sup> y el encuentro con el demonio en forma de temible gigante.<sup>151</sup>

Este tema, al igual que se ha probado con los anteriores deriva, primeramente de las Sagradas Escrituras, en donde se nombra al demonio con el epíteto «Príncipe de la potestad del aire».<sup>152</sup> Particularmente en cuanto al arte relacionado con la vida de san Antonio, se toma del pasaje contenido en la *Leyenda dorada* donde se lee: «Un día, mientras era elevado por los ángeles en el aire, llegaron los demonios y le impidieron el paso, mostrándole sus pecados desde el principio de su nacimiento».<sup>153</sup> Fragmento que, al mismo tiempo, tiene su sustento en la leyenda atanasiana que, con mayor detalle, cuenta:

Una ocasión, cuando se disponía a comer, se levantó a orar alrededor de la hora nona, percibió que la mente le era arrebatada y, admirablemente, estando de pie, se alejó de sí, como conducido fuera de sí mismo; y como guiado a través del aire por ciertos [seres]. Después se presentaron otros terribles y crueles, apostándose en el aire queriendo impedirle que pasara.<sup>154</sup>

<sup>150</sup> Ath., v. *Anton.* 65.

<sup>151</sup> *Ib.* 66.

<sup>152</sup> *Ef* 2, 2: ἄρχοντα τῆς ἐξουσίας τοῦ ἀέρος.

<sup>153</sup> *Historia de sancto Antonio 2: Aliquando dum ab angelis in aere elevaretur, adsunt daemones et eius transitum prohibent, peccata eius ab exordio natiuitatis eius obicientes.*

<sup>154</sup> Ath., v. *Anton.* 65, 2-3: Μέλλων γὰρ ἐσθίειν ποτὲ, καὶ ἀναστὰς εὐξασθαί



Estos textos son prueba de lo anteriormente dicho respecto a este episodio, pues, en contra de la opinión más difundida, san Antonio fue elevado por seres celestiales, hecho poco representado, como puede observarse en la pintura de Juan de la Abadía el Viejo (?-1490) en que el eremita es elevado por cuatro ángeles (fig. 25); y no por demonios que se esforzaron por impedir la ascensión del santo a los cielos asaltándole con el recuerdo de todos sus pecados cometidos desde la infancia. Escena representada en un gran número de pinturas y grabados de diferentes épocas como son: el grabado de Martin Schongauer (c. 1470-1475), el panel izquierdo del tríptico de Hieronymus Bosch (1500), el grabado de Lucas Carnach el viejo (1506), el óleo de Manuel Niklaus (1520), o la representación que hizo Martin de Vos (1549), entre otras muchas de las más variadas épocas, diversos estilos y provenientes de distintos puntos geográficos. Sin embargo, en todas ellas pueden observarse seres de distintas naturalezas, pero que, como quedó demostrado antes, todos hacen referencia al mismo número de animales cuyo significado se relaciona con los siete pecados capitales, su antecedente puede ser rastreado desde los textos más antiguos de los padres del desierto hasta en grabados como el de los *The*



Figura 25. Escenas de la vida de san Antonio, Juan de la Abadía, el Viejo, c. 1469. Óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado.

περὶ τὴν ἐννάτην ὥραν, ἤσθετο  
 ἑαυτὸν ἀρπαγέντα τῇ διανοίᾳ  
 καὶ, τὸ παράδοξον, ἐστῶς ἔβλεπεν  
 ἑαυτὸν ὡσπερ ἔξωθεν ἑαυτοῦ  
 γινόμενον, καὶ ὡς εἰς τὸν ἀέρα  
 ὀδηγούμενον ὑπὸ τινων· εἶτα  
 πικρὸς καὶ δεινὸς τινὰς ἐστῶτας  
 ἐν τῷ ἀέρι καὶ θέλοντας αὐτὸν  
 κωλύσαι ὥστε μὴ διαβῆναι.

*seven deadly sins* (1510) de Hans Baldung Grien (fig. 26) en que aparecen los demonios representativos de los siete pecados capitales armados con un sable en que pueden leerse sus nombres, mismos personajes que, con ligeras variantes, fueron descritos en las obras antes referidas.

En este punto cabe añadir el hecho de que, al mismo tiempo que surge y evoluciona la idea de relacionar los siete pecados capitales con diferentes animales de acuerdo con su naturaleza, también nace una tendencia de compararlos con siete demonios de tradición bíblica, hecho que, si bien puede estudiarse desde sus antecedentes más antiguos en los tratados de Gregorio Magno, llega a su culmen en el siglo XVI, en que, al mismo tiempo que Galileo revolucionaba las ciencias, el teólogo y cazador de brujas alemán Peter Binsfeld (1540-*c.* 1603) publicaba su lista oficial de los siete pecados capitales en la que se establecía dicho paralelo con su base en las Escrituras, listado que ha tenido un importante impacto en todas las artes durante cinco siglos y que sigue siendo el principal referente a este respecto aun hasta nuestros días. Así, la correspondencia de Binsfeld es la siguiente:



Figura 26. *The seven deadly sins*, Hans Baldung Grien, 1510. Grabado en Buch Granatapfel.

— ὀργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia) —

*Belial* (también llamado «infame», «indigno»): a los hombres espe-

cialmente malvados el Antiguo Testamento los llama «Belial»: «Así, pues, hablaba Semei cuando maldijo al rey: fuera de aquí, fuera de aquí hombre sanguinario y hombre Belial». <sup>155</sup>

En el salmo 18, 4 y 5 los «torrentes de Belial» equivalen a las «oleadas de violencia o perversidad»: «Invocaré al Señor, digno de alabanza, y seré salvo de mis enemigos. Me rodearon olas de muerte y torrentes de Belial me atemorizaron». <sup>156</sup>

Su equivalencia con Satanás aparece claramente en el Nuevo Testamento: «¿Qué armonía tiene Cristo con Belial o qué parte, el creyente con el incrédulo?». <sup>157</sup>

Y en los textos de Qumrán Belial es el espíritu (y príncipe) de las tinieblas. <sup>158</sup>

*Satán*, nombre de origen hebreo *ha-shatán* (adversario, enemigo o acusador); en griego Σατανᾶς significa 'el enemigo': En el Antiguo Testamento, cuando se hace referencia al juicio de Dios, hace el papel de «acusador»: «Y me mostró al gran sacerdote Josué que estaba junto al ángel del Señor y Satán estaba a su derecha para enfrentarlo, y dijo el señor a Satán: que te reprenda el Señor, que te reprenda el Señor que eligió a Jerusalén, ¿acaso no es este un tizón sacado del fuego?». <sup>159</sup>

En este mismo sentido, es presentado como un hijo de Dios, encargado no sólo de denunciar los pecados de los hombres, sino como aquel a quien le es permitido probar su alma, como lo muestra el siguiente texto:

<sup>155</sup> 2 S 16, 7: ...*ita autem loquebatur Semei cum malediceret regi: egredere, egredere vir sanguinum et vir Belial.*

<sup>156</sup> Sal 18, 4-6: *Laudabilem invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero. Circumdederunt me fluctus mortis, et torrentes Belial conturbaverunt me.*

<sup>157</sup> 2 Co 6, 15: τίς δὲ συμφώνησις Χριστοῦ πρὸς Βελιάρ, ἢ τίς μερὶς πιστῶ μετὰ ἀπίστου.

<sup>158</sup> Huppenhauer, «Belial in den Qumram-Texten», pp. 92-6; Frick, *Das Reich des Satans, Satan die Satanisten*, pp. 140-4.

<sup>159</sup> Za 3, 1-2: *Et ostendit mihi Iesum sacerdotem magnum stantem coram angelo Domini et Satan stabat a dextris eius ut adversaretur ei, et dixit Dominus ad Satan increpet Dominus in te Satan et increpet Dominus in te qui elegit Hierusalem numquid non iste torris est erutus de igne.*

Un cierto día, cuando vinieron los hijos de Dios para comparecer ante el Señor, se presentó también Satán, al cual dijo el Señor: ¿de dónde vienes? Él, respondiendo, afirmó: rodeé la tierra y la recorrí. Y le dijo Dios: ¿acaso consideraste a mi siervo Job, porque no hay parecido a él en la tierra, hombre humilde, recto, temeroso de los dioses y alejado del mal? A éste respondió Satán diciendo: ¿acaso Job no teme a Dios en vano? [...] Dijo entonces el Señor a Satán: He aquí, todo lo que tiene está en tu mano; en tanto no extiendas tu mano sobre él.<sup>160</sup>

También aparece como tentador y embaucador: «Y se levantó Satanás en Israel e incitó a David para censar a Israel».<sup>161</sup>

En época cristiana es presentado como el principio de la tentación carnal, expresado en la parábola del sembrador de esta forma: «Estos son los que [caen] junto al camino, donde se siembra la palabra y, una vez que la escuchan, de inmediato llega Satanás y quita la palabra que fue sembrada en sus corazones».<sup>162</sup>

Según el libro apócrifo de *Enoch*, a causa de su rebelión contra Dios fue arrojado al abismo por el ángel Miguel. Los Padres de la Iglesia fueron los primeros en aplicar el nombre de Lucifer a Satán, que representa los poderes diabólicos, es «el príncipe de este mundo» y se imagina como serpiente o dragón. También se le dan los nombres de Belcebú y Belial. En las representaciones de la Edad Media tardía puede

<sup>160</sup> *Jb* 1, 6-10: *Quadam autem die, cum venissent filii Dei, ut assisterent coram Domino, affuit inter eos etiam Satan. Cui dixit Dominus: Unde venis? Qui respondens ait: Circuivi terram et perambulavi eam. Dixitque Dominus ad eum: Numquid considerasti servum meum Iob, quod non sit ei similis in terra, homo simplex et rectus ac timens Deum et recedens malo? Cui respondens Satan ait: Numquid Iob frustra timet Deum? [...] Dixit ergo Dominus ad Satan: Ecce, universa, quae habet, in manu tua sunt; tantum in eum ne extendas manum tuam.*

<sup>161</sup> *1 Cro* 21, 1: Καὶ ἔσθη Σατανᾶς ἐν τῷ Ἰσραὴλ καὶ ἐπέσεισε τὸν Δαυὶδ τοῦ ἀριθμῆσαι Ἰσραὴλ.

<sup>162</sup> *Mc* 4, 15: οὔτοι δέ εἰσιν οἱ παρὰ τὴν ὁδὸν ὅπου σπεύρεται ὁ λόγος, καὶ ὅταν ἀκούσωσιν, εὐθὺς ἔρχεται ὁ Σατανᾶς καὶ αἶρει τὸν λόγον τὸν ἐσπαρμένον ἐν ταῖς καρδίαις αὐτῶν.

aparecer como un monstruo que devora las almas y se come a los hombres; y, finalmente, se multiplican en relación con él los distintivos animalescos como los cuernos, la cola, las orejas, las garras o las zarpas de ave rapaz, aunque en la literatura es más frecuente la pezuña de caballo.

En el libro *Bahir* (s. XII), de naturaleza gnóstico-cabalística, Satán es una fuerza que opera desde el norte, la región del mal y de la muerte, y se le llama precisamente «el viento del norte». De igual forma en diferentes sectas de la Edad Media, influidas por el maniqueísmo y la gnosis, Satanael era el hijo primogénito de Dios que se reveló contra su padre y fue expulsado del cielo, y que luego, en su nuevo reino terrenal, hizo el cuerpo del hombre de barro y carne.<sup>163</sup>

— Ἀκήδεια (pereza o desesperanza) —

*Belfegor*: el nombre de Belfegor puede tener sus orígenes en el asirio Baal-Peor, dios de los moabitas adorado como deidad fálica por el pueblo de Israel en Abel-Sitim.

También se le asoció con el libertinaje y las orgías que el pueblo israelí realizó con las mujeres moabitas.

Belfegor (o Beelphegor) es un demonio mítico que ayuda a las personas a lograr grandes descubrimientos que pueden permitirles alcanzar el tan anhelado poder, la riqueza y la fama.

Belfegor ha sido diversamente descrito como una hermosa mujer desnuda y como un demonio con barba, con la boca abierta, cuernos y uñas puntiagudas.

Algunos textos cabalísticos le dan el nombre de «el sofista».

Principalmente creó fricciones entre los hombres y la propagación del mal a través del otorgamiento de riqueza.

Según algunos estudiosos del siglo XVI, abril es el mes en que los poderes de Belfegor llegan a su máxima expresión, pues se le relaciona con la abundancia y, por lo tanto, con la primavera.

<sup>163</sup> Turmel, *Histoire du diable*; Henninger, «Satan», pp. 107-21.

Según la *Clasificación de los demonios* de Peter Binsfield, Belfegor es jefe del pecado mortal de la pereza, el cual se ha dicho que utiliza la pereza de la gente para tentarla.

Belfegor se muestra en una luz desfavorable en muchos textos cristianos.

Se decía que parte de los judíos habían hecho muchos sacrificios a este dios, lo que enfureció a Moisés y lo llevó a ordenar el asesinato de los culpables, se cuenta que el número de muertes había sido cercano a veinticuatro mil víctimas: «Como uvas en el desierto encontré a Israel, como la fruta incipiente de la higera en la cima vi a sus padres, los mismos que entraron a Belfegor y se apartaron a la infamia y se hicieron abominables, así como aquello que amaron».<sup>164</sup>

Así también, habiendo causado la ira de Dios, cuenta el Antiguo Testamento cómo fue que el dios de los judíos eliminó a los traidores que decidieron seguir al demonio: «Sus ojos han visto todas las cosas que hizo el Señor Dios nuestro a Belfegor, que todo hombre que marchó tras Belfegor lo aniquiló el Señor Dios nuestro de entre nosotros».<sup>165</sup>

Cuenta la leyenda que Belfegor fue enviado desde el infierno por Lucifer para buscar ejemplos de felicidad conyugal en la tierra, sin embargo, luego de completar su viaje, el demonio no la halló por ningún lado. Este cuento ha sido revisado en muchas obras literarias, y el nombre de Belfegor vino a significar la misantropía y el libertinaje.

— Ὑπερφαινία (envidia) —

*Leviatán (Lliviayan)*: monstruo de la mitología fenicia, que aparece en Ugarit con el nombre de Lotan. En el Antiguo

<sup>164</sup> Os 9, 10: Ὡς σταφυλὴν ἐν ἐρήμῳ εὔρον τὸν Ἰσραὴλ καὶ ὡς σκοπὸν ἐν συκῇ πρόμιον πατέρας αὐτῶν εἶδον· αὐτοὶ εἰσῆλθον πρὸς τὸν Βεελφεγῶρ καὶ ἀπηλλοτριώθησαν εἰς αἰσχύνην, καὶ ἐγένοντο οἱ ἀβδελυγμένοι ὡς οἱ ἡγαπημένοι.

<sup>165</sup> Dt 4, 3: οἱ ὀφθαλμοὶ ὑμῶν ἐωράκασι πάντα, ὅσα ἐποίησε Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν τῷ Βεελφεγῶρ, ὅτι πᾶς ἄνθρωπος, ὅστις ἐπορεύθη ὀπίσω Βεελφεγῶρ, ἐξέτριψε αὐτὸν Κύριος ὁ Θεὸς ὑμῶν ἐξ ὑμῶν.

Testamento es el dragón del caos vencido por Yahvé: «Tú quebrantaste la cabeza de Leviatán, lo diste como alimento a los pueblos etíopes».<sup>166</sup>

Se le imagina con forma de serpiente: «En aquel día el Señor afligirá con su espada dura, grande y fuerte a Leviatán, serpiente viajera, y sobre Leviatán, la serpiente tortuosa, matará al cetáceo que está en el mar».<sup>167</sup>

En general, se le ubica en el mar y por eso se le confunde con el cocodrilo y la ballena, hecho que inspiró a muchos artistas a dar atributos relacionados con peces o criaturas marinas a sus personajes para atribuirles el significado de la envidia, siguiendo la tradición bíblica. En la apocalíptica y en la época cristiana Leviatán es considerado una versión del diablo.

— Γαστριμαργία (glotonería) —

*Belcebú (Beelzebub)*: no está claro que el término provenga etimológicamente de *baal-zebug* el ‘señor de las moscas’, siendo más probable la interpretación que lo relaciona con el fenicio *zebul* ‘príncipe’ (por tanto, Βάαλ ‘el príncipe’). Era el dios oficial del país de los filisteos:

Y cayó Ocozías por las ventanas de su cenáculo que tenía en Samaria y estaba enfermo y envió mensajeros a los que dijo: «Vayan y consulten a Belcebú, dios de Acrón, si seré capaz de sobrevivir de esta mi enfermedad», entonces el ángel del Señor dijo a Elías Tesbita: «Levántate y sube al encuentro de los mensajeros del rey de Samaria y diles a ellos ¿acaso no hay Dios en Israel para que vayan a consultar a Belcebú, dios de Acrón?»<sup>168</sup>

<sup>166</sup> *Sal* 73, 14: σὺ συνέθλασας τὴν κεφαλὴν τοῦ Λευιαθάν, ἔδωκας αὐτὸν βρῶμα λαοῖς τοῖς Αἰθίοψι.

<sup>167</sup> *Is* 27, 1: *in die illo visitabit Dominus in gladio suo duro et grandie forti super Leviathan serpentem vectem et super Leviathan serpentem tortuosum et occidet cetum qui in mari est.*

<sup>168</sup> *2 R* 1, 2-3: *Ceciditque Ohozias per cancellos cenaculi sui quod habebat in Samaria et aegrotavit misitque nuntios dicens ad eos: ite consulite Beelzebub,*

Algunos textos rabínicos interpretaban el nombre como «señor del muladar»; de hecho, en la literatura rabínica la palabra *zabal* ‘estiercol’, se utiliza para referirse al culto a los dioses. En el Nuevo Testamento Belcebú aparece como el más importante de los demonios: «Y los fariseos que escuchaban dijeron: éste no echa fuera a los demonios sino en [el nombre] de Belcebú, príncipe de los demonios».<sup>169</sup>

En una época posterior se le encuentra como el demonio de Saturno (oraciones judías de los planetas), y en la literatura mágica de la Edad Media como patrono de la magia. Entre los teólogos cristianos tiene la consideración de príncipe del reino de las tinieblas: el diablo.

— Φιλαργυρία (avaricia) —

*Mammon* (el arameo *mamo* ‘propiedad, riqueza’): en el Nuevo Testamento, es la riqueza en el sentido de lo injustamente ganado: «Y yo les digo: hagan para ustedes amigos del injusto Mammon, para que, cuando falten, los acepten en las habitaciones eternas».<sup>170</sup>

Siguiendo esta línea en el mismo libro se refiere más claramente como un vicio: «Puesto que, si en el injusto Mammon no fueron fieles, en lo que es verdadero ¿quién les creará? Ningún siervo puede servir a dos señores, porque, odiará a uno y amará al otro, o se inclinara hacia uno y desdenará al otro, no pueden servir a Dios y a Mammon».<sup>171</sup>

---

*deum Accaron, utrum vivere queam de infirmitate mea hac, angelus autem Domini locutus est ad Heliam Thesbiten: surge ascende in occursum nuntiorum regis Samariae et dices ad eos numquid non est Deus in Israhel ut eatis ad consulendum Beelzebub deum Accaron».*

<sup>169</sup> Mt 12, 24-27: οἱ δὲ Φαρισαῖοι ἀκούσαντες εἶπον, οὗτος οὐκ ἐκβάλλει τὰ δαιμόνια εἰ μὴ ἐν τῷ Βεελζεβούλ, ἄρχοντι τῶν δαιμονίων.

<sup>170</sup> Lc 16, 9: καὶ γὰρ ὑμῖν λέγω, ποιήσατε ἑαυτοῖς φίλους ἐκ τοῦ Μαμωνᾶ τῆς ἀδικίας, ἵνα, ὅταν ἐκλίπετε, δέξωνται ὑμᾶς εἰς τὰς αἰώνιους σκηνάς.

<sup>171</sup> Ib. 16, 11-13: *Si ergo in iniquo Mamona fideles non fuistis quod verum est quis credet vobis, nemo servus potest duobus dominis servire aut enim unum odiet et alterum diligit aut uni Adherebit et alterum contemnet non potestis Deo servire et Mammonae.*



El hombre no puede servir al mismo tiempo a Dios y a Mammon; este último es la personificación de la riqueza, el ídolo del dinero. En los libros de magia bizantinos aparece como Mamonas. En la escolástica medieval y en Agrippa de Nettesheim se le relaciona con el diablo.<sup>172</sup>

— Πονηρία (perversidad o lujuria) —

*Asmodeo* (en talmúdico, *Ashmedai*):<sup>173</sup> demonio de la religión irania antigua adoptado por el judaísmo después del exilio cuya mención se encuentra en el libro de *Tobías* con la imagen de aquello que es contrario al matrimonio, como lo muestra el siguiente texto en el que Sara es alejada por la violencia del demonio de sus posibles matrimonios:

Y ese mismo día aconteció que Sara, hija de Ragüel, quien era de Ecbatana de Media, escuchó los insultos de una esclava de su padre, puesto que había sido entregada a siete hombres y el muy perverso demonio Asmodeo los había asesinado antes de que se unieran a ella, como es habitual para las mujeres. Y le dijo la esclava: ¿eres tú la que estrangulas a tus hombres! He aquí, ya has sido entregada a siete hombres y no has disfrutado por su nombre. ¿Por qué nos castigas a causa de tus hombres, por qué murieron? Vete, y que no veamos de ti hijo o hija por la eternidad.<sup>174</sup>

<sup>172</sup> Frick, *Das Reich Satans und Satanisten*, pp. 151-3.

<sup>173</sup> Aesma Daeva (*aesma* 'delirio'). En el parsismo, demonio de la concupiscencia y de la cólera. Su encono se dirige sobre todo contra el buey, figura central entre todas las criaturas. Sólo Saoshyant puede al final con él, y lo vence. En el *Avesta* más reciente Aesma encarna el mal general, su arma es el «palo sangriento».

<sup>174</sup> *Tb* 3, 7-9: *Eadem die contigit Sarae filiae Raguel, qui erat Ecbatanis Mediae, ut et ipsa audiret impropria ab una ex ancillis patris sui, quoniam tradita erat viris septem, et Asmodeus daemonium nequissimum occidebat eos, antequam cum illa fierent, sicut est solitum mulieribus. Et dixit illi ancilla: «Tu es, quae suffocas viros tuos! Ecce, iam tradita es viris septem, et non nomine eorum frui es. Quid nos flagellas causa virorum tuorum, quia mortui sunt? Vade cum illis, nec ex te videamus filium aut filiam in perpetuum».*

Y fue enviado el ángel Rafael a sanar a los dos, a Tobit para desca-  
 mar las manchas blancas de sus ojos, para que viera con los ojos la  
 luz de Dios, y a Sara, hija de Ragüel, para darla como esposa a To-  
 bías, hijo de Tobit, y encadenar al perverso demonio Asmodeo.<sup>175</sup>

Finalmente, en la literatura rabínica aparece como el  
 más importante de los espíritus malignos. En algunos aspec-  
 tos Asmodeo recuerda al asirio Pazuzu.<sup>176</sup> En las ilustra-  
 ciones de astrología medieval aparece, entre los ángeles y  
 demonios horarios, como Asmodei.

— Κενοδοξία (vanagloria) —

*Lucifer*, portador de la luz: en el cristianismo es uno de los  
 nombres del diablo que se remonta a Isaías donde la bajada  
 a los infiernos del rey de Babilonia se compara con la caída  
 del refulgente Lucero del alba (en hebreo, *Helal*):<sup>177</sup> «De  
 qué modo caíste del cielo Lucifer, quien nacía en la mañana,  
 caíste a la tierra, [tú] que vencías a los pueblos».<sup>178</sup>

Los Padres de la Iglesia trasladaron el nombre de Lu-  
 cifer a Satán, siguiendo a *Lucas*, donde se presenta con este  
 nombre cayendo del cielo como un rayo: «Y les dijo: veía a  
 Satán cayendo del cielo como rayo».<sup>179</sup>

<sup>175</sup> *Ib.* 3, 17: [...] *et missus est Raphael angelus sanare duos, Thobin desqua-  
 mare ab albuginibus oculorum eius, ut videret oculis lumen Dei, et Saram  
 filiam Raguel dare Thobiae filio Thobis uxorem, et colligare Asmodeum  
 daemonium nequissimum.*

<sup>176</sup> Demonio asirio de la Mesopotamia antigua con cuatro alas y rostro  
 estrafalario, era representante del viento tormentoso del sudeste y se le temía  
 como portador de enfermedades. De su imagen forma parte también un agui-  
 jón de escorpión. Su poder se neutralizaba con conjuros.

<sup>177</sup> El texto griego de los LXX lo menciona como ὁ ἑωσφόρος (*ho heos-  
 phoros*), es decir, el portador de la aurora, no obstante, el nombre con que  
 se conoce a este demonio es el de la versión latina, hecho por el que se ha  
 preferido dicha versión.

<sup>178</sup> *Is* 14, 12: *Quomodo cecidisti de caelo Lucifer qui mane oriebaris corrui-  
 stis in terram qui vulnerabas gentes.*

<sup>179</sup> *Lc* 10, 18: *et ait illis videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem.*

Algunos grupos gnósticos consideraron a Lucifer un poder divino autóctono o también como el «primogénito de Dios». La mayoría de las veces se olvida que como nombre antiguo de Lucero del alba<sup>180</sup> en el Nuevo Testamento se utiliza igualmente para designar a Cristo: «Yo, Jesús, envíe a mi ángel para que les dé testimonio de estas cosas sobre las iglesias, yo soy la raíz y el origen de David, la estrella brillante matutina».<sup>181</sup>

Si bien esta correspondencia no puede ser aplicada a todo el arte cristiano, sí es un referente importante por ser el culmen de una tradición de dieciséis siglos en que se buscó darle un rostro a los seres espirituales; más concretamente, en el caso de la *Vida de san Antonio*, que en sí misma comprende el primer gran tratado de demonología en el que se tratan las formas y métodos de los demonios para acabar con la vida del cristiano, y que significó el punto de arranque para esta nueva tradición.

A partir de esto es posible acercarse a la interpretación pictórica, añadiendo los datos de la demonología cristiana, pues no sólo será posible saber a qué tentación está referido cada personaje, sino que será posible identificarlo con el demonio al que representa. Así pues, tomando, por ejemplo, el grabado de Lucas Carnach el Viejo, figura 27, en que plasmó el episodio de san Antonio atormentado en los aires se puede aplicar lo antes descrito:

<sup>180</sup> *Fósforo*: el portador de la luz, llamado también Heósforo. Es el dios griego del lucero del alba. Se le representaba como un joven desnudo y alado que con una antorcha en la mano abría paso ante su madre [Eos y su padre Helo]. Su nombre latino es Lucifer.

<sup>181</sup> *Ap* 22, 16: Ἐγὼ Ἰησοῦς ἔπεμψα τὸν ἄγγελόν μου μαρτυρῆσαι ὑμῖν ταῦτα ἐπὶ ταῖς ἐκκλησίαις. ἐγὼ εἰμι ἡ ῥίζα καὶ τὸ γένος Δαυὶδ, ὁ ἀστὴρ ὁ λαμπρὸς ὁ πρωϊνός.



Figura 27. *La tentación de san Antonio*, Lucas Carnach, el Viejo, 1506.  
Óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Arte, Washington D. C.





(a) Personaje antropomorfo cubierto de pelo, que aparenta ser un mono, si bien su aspecto es complicado de identificar, el atributo de la manzana lo caracteriza como la lujuria, además de ser quien sostiene las manos al santo; por lo tanto, puede ser identificado con Asmodeo.

(b) Personaje cinocéfalo, posado sobre las piernas del santo, que, al igual que los sátiros, cuenta con patas de macho cabrío, lo que lo identifica perfectamente con la lujuria y, por lo tanto, con otra forma que puede adoptar Asmodeo.



(c) He aquí la serpiente dragón que, en este caso y varios semejantes, se identifica con el tipo de dragón asiático, puesto que ya existía una identificación con éste gracias a los recientes lazos comerciales que comenzaban a gestarse entre Asia y Europa entre los siglos XII y XVII que marcaron una influencia importante en la iconografía demoniaca de esta época. El dragón es identificado directamente con la avaricia, es decir, con el *Mammon* bíblico.

(d) Ser ornitorrho en este tipo de representaciones, salvo cuando aparece explícitamente el gorrión, las aves siempre serán identificadas con el orgullo o la vanagloria, a causa de sus adornados plumajes; por lo tanto, se identifica con Lucifer.

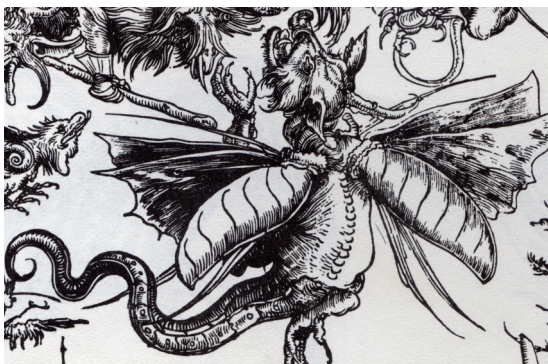


(e) Otro personaje cincocéfalo que sostiene los pies del santo y que, por su cornamenta, es una personificación de la lujuria.

(f) Personaje con rostro de león y tenazas de escorpión. Por un lado, es bien sabido que el león goza de un sentido ambivalente desde la tradición veterotestamentaria en que se le podía identificar con el demonio o con Dios;<sup>182</sup> por otro lado, el escorpión es el animal que se identifica con la envidia, por lo tanto, se trata de la imagen de Leviatán.

<sup>182</sup> Sal 21, 22: Σῶσόν με ἐκ στόματος λέοντος / sálvame de la boca del león.





(g) Personaje con rostro de jabalí, animal identificado con el pecado de la ira irracional, es decir, con el legendario Belial.

(h) Una serpiente con brazos que vuela en sentido contrario al santo, como ignorándolo, es fácilmente identificable con el áspid y, por lo tanto, con la pereza, es decir, Belfegor.



(i) Al igual que el anterior, sabemos que estos dos personajes hacen referencia al demonio Belfegor por portar en los brazos, como se vio en el análisis anterior, el símbolo del caracol. No obstante, uno de ellos, el más pequeño, tiene cuerpo de gorrión y rostro de perro, y el otro es una serpiente cinocéfala.



Cabe mencionar que todos los personajes, salvo el cinocéfalos que se posa sobre las piernas del santo eremita, además de sus atributos propios, cuentan con un cuerpo de langosta,<sup>183</sup> incluso el resto de los personajes menores también están representados como este particular insecto y, si bien, los insectos son escasos en los bestiarios cristianos,<sup>184</sup> éste es uno de los principales, pues en la *Biblia* es presentado como una de las plagas de Egipto<sup>185</sup> y también se habla de un azote de langostas venenosas con cola de escorpión que escapan de los pozos del abismo en el *Apocalipsis*,<sup>186</sup> dándole el rango de plagas a las tentaciones causadas por los demonios.

La otra variante a esta escena es la amalgama del ataque infligido contra Antonio por los demonios en el aire con la batalla que libró inmediatamente contra el demonio en forma de imponente gigante, como lo narra la *Leyenda dorada*:

Cuenta Antonio de sí mismo diciendo: Vi, alguna vez, un diablo elevado en cuanto al cuerpo, quien se atrevió a decir que él [era] la virtud y providencia de Dios, dijo: «Antonio, qué quieres para que por mí te sea dado». En otra ocasión, apareció un diablo de tan grande estatura que parecía tocar el cielo con la cabeza, quien, cuando Antonio le preguntara quién era, él mismo dijo que era Satanás.<sup>187</sup>

Narración basada en el escrito de Atanasio que cuenta al respecto de Antonio que, mientras dormía, fue llamado por una voz que le dio una visión en que el santo pudo ver lo siguiente:

<sup>183</sup> Al haber sido ocupada de manera metafórica la palabra latina *locusta* a los crustáceos (en francés *langouste*, en inglés *lobster*, etc.), fue necesario recurrir a otra raíz: *satier*, *sauter*, en alemán, que dio origen al francés *sauterelle*, es decir, saltadora, de donde en español tenemos saltamontes.

<sup>184</sup> Los bestiarios cristianos se limitan a enumerar de entre los insectos a moscas, algunos arácnidos y langostas.

<sup>185</sup> *Ex* 10, 1-20.

<sup>186</sup> *Ap* 9, 2-5.

<sup>187</sup> *Historia de sancto Antonio* 3: *Narrat Antonius de se dicens: «Vidi aliquando diabolum celsum corpore. Qui se Dei virtutem et providentiam ausus est dicere et ait: 'quid vis, ut a me tibi detur, Antoni?'...» Huic diabolus aliquando in tanta proceritate apparuit, quod coelum capite tangere videretur. Quem cum Antonius, quis esset, interrogasset et ipse se Satanam esse dixisset.*



Y alzando los ojos miró un gigante, indescrptible y temible, que estaba de pie y alcanzaba hasta las nubes, y otros como provistos de alas que subían. Y aquel extendía las manos e impedía el paso a algunos, y los restantes sobrevolaban atravesando sin dificultad. Entonces contra éstos rechinaba los dientes aquel gigante y se alegraba por los que caían.<sup>188</sup>

De modo que los artistas representaron a seres gigantescos junto con el resto de los ejércitos demoniacos que atormentaban a san Antonio, regularmente con el aspecto de un temible dragón, como puede observarse en el grabado realizado por Jacques Callot hacia 1634 (fig. 28), en que dicho gigante, atado por una



Figura 28. *Las tentaciones de san Antonio*, Jaques Callot, 1635. Aguafuerte, Spencer Museum of Art.

<sup>188</sup> Ath., v. *Anton.* 66, 3-4: καὶ ἐθεώρησέ τινα μακρὸν ἀναβλέψας, αἰδιῆ καὶ φοβερόν, ἐστῶτα καὶ φθάνοντα μέχρι τῶν νεφελῶν, καὶ ἀναβαίνοντάς τινας ὡσπερ ἐπτερωμένους· κἀκεῖνον ἐκτείνοντα τὰς χεῖρας· καὶ τοὺς μὲν κωλυομένους παρ' αὐτοῦ, τοὺς δὲ ὑπεριπταμένους, καὶ διελθόντας λοιπὸν, ἀμερίμνως ἀνάγεσθαι. Ἐπὶ μὲν οὖν τοῖς τοιοῦτοις ἔτριξε τοὺς ὀδόντας ὁ μακρὸς ἐκεῖνος· ἐπὶ δὲ τοῖς ἀποπίπτουσιν, ἔχαιρε.

cadena, tópico de los evangelios respecto al diablo, con una serpiente en el brazo izquierdo, imagen de la perversión, escupe demonios de su boca que atacan sin cuartel al santo ermitaño, que apenas puede defenderse.

Y más explícito resulta el grabado del mexicano José Guadalupe Posada, de 1910, en que un ejército de demonios, que responden a la iconografía antes mencionada, entre los que aparece una hermosa jovencita en cuyo vestido tiene escrita la palabra *lujuria*, intentan asaetear al santo con un cañón que dispara flechas, y en el que el cielo está dominado por un enorme dragón de siete cabezas, referencia explícita a *Apocalipsis* 12, igualmente encadenado, bajo el cual puede leerse *pecados capitales*.

#### 5.3.4 *Visitando a san Pablo el ermitaño, encuentro con seres mitológicos*

De entre las diversas representaciones que se hicieron de la vida de san Antonio, este particular episodio tuvo una importante extensión en la Iglesia, principalmente en la egipcia y la occidental, sin embargo, no proviene de la tradición atanasiana, sino únicamente de las historias escritas acerca de Pablo el ermitaño, principalmente la *Legenda aurea*, hecho por el cual es probable que Flaubert no le dedicara más que unas cuantas líneas, de modo que para este episodio es el texto de Santiago de Vorágine la fuente principal.

La *Leyenda dorada* comienza el relato acerca de san Pablo diciendo que «Pablo [fue] el primer eremita, como cuenta Jerónimo»,<sup>189</sup> dato que por sí mismo ya merece destacarse, puesto que fue él, o un anciano llamado Dídimo, quien sirviera de ejemplo al abad Antonio, lo que sucedió, según puede constarse,

<sup>189</sup> *Legenda aurea, Historia de sancto Paulo eremita* 1: «Paulus primus eremita ut testatur Hieronymus». Aquí, la *Leyenda*, hace referencia a la *Vita sancti Pauli eremita* de Jerónimo.

durante el gobierno de Decio y Valeriano,<sup>190</sup> de acuerdo con la fuente, quien comenzó su reinado hacia 256. Al igual que Antonio, Pablo huyó de las persecuciones al desierto instalándose en una cueva en la que permaneció sesenta años.

Cabe destacar que, si bien Pablo no luchó con demonios y tentaciones, la razón principal de su huida al desierto fue la naturaleza de los tormentos con que eran castigados los mártires de la fe cristiana, de los cuales la historia del santo nos conserva dos: el primero de ellos que atentaba contra la integridad física del castigado al ser cubierto de miel y dejado a la intemperie, para ser picado por abejas. Y el segundo, y más importante, un castigo que afectara su integridad moral.<sup>191</sup> Cuenta la *Legenda aurea* que:

Más, el otro, fue puesto en un lecho blandísimo y colocado en un lugar muy agradable donde el aire se mezclaba con el sonido de los ríos, el canto de las aves y el perfume de las flores. No obstante, fue atado el joven con lazos de colores vistosos, de tal suerte que no pudiera ayudarse con las manos o los pies.

Estaba cerca una jovencita hermosa de cuerpo, impúdica, e impudicamente tocó al joven lleno del amor de Dios.<sup>192</sup>

Este fragmento nos evidencia, una vez más, de qué forma un monje prefería enfrentar cualquier otro suplicio a tener que enfrentar la lujuria, ya que este episodio se resuelve cuando el joven se arranca la lengua con los dientes y la lanza a la jovenci-

<sup>190</sup> A este respecto Jerónimo (*Vita sancti Pauli eremitae* 1) hace la advertencia de que existe una confusión pues, en los manuscritos consultados, aparecen los nombres Diocletiano y Valeriano, lo cual causaría una discrepancia temporal entre la vida de Pablo y su relación con Antonio.

<sup>191</sup> Este mismo relato lo cuenta Jerónimo en su *Vita sancti Pauli eremitae* 3, sin embargo, resulta mucho más colorida y amena la forma en que Santiago de Vorágine adornó el episodio.

<sup>192</sup> *Historia de sancto Paulo eremita* 3 (en *Legenda aurea*): *Alter vero mollissimo lecto imponitur et in loco amoenissimo collocatur, ubi aeris erat temperies, rivorum sonitus, cantus avium et florum olfactus. Funibus tamen floreis coloribus obtectis sic iuvenis cingitur, ut manibus vel pedibus se iuvare non posset.*

*Adest quaedam iuvenula corpore pulcherrima et impudica ac impudice tractat iuvenem Dei amore repletum.*

ta que intenta tentarlo, logrando así escapar, dolorosamente, de semejante suplicio. Así, huyendo de las tentaciones y las persecuciones, Pablo se refugió en el desierto interior de la Tebaida, sólo comiendo pan y agua lodosa de un pozo,<sup>193</sup> y fue allí que, hacia el final de su vida, a los ciento trece años:<sup>194</sup> «En ese tiempo, como Antonio pensaba que él era el primer eremita entre los monjes, en sueños fue que supo que otro cultivaba mucho mejor el desierto que él».<sup>195</sup> Y fue así que, por su natural curiosidad, Antonio marchó en la búsqueda de este singular personaje, y fue en su camino que se encontró con dos personajes de las tradiciones antiguas: un sátiro y un centauro.

Este episodio es prueba suficiente de cómo, además de ser la historia del abad Antonio una fuente importante para fijar la primera demonología cristiana y su iconografía, también el cristianismo, por su cercanía a la cultura greco-romana, en su proceso de extensión, se apropió de importantes figuras para la mitología antigua dotándolos de un nuevo carácter pedagógico y significado diferente en el proceso de evangelización de nuevos cristianos, que si bien no garantizaba una conversión profunda por parte del evangelizado, sí fue de gran ayuda para la rápida expansión y aceptación de una nueva religión. Pues, como se pudo revisar en la historia del cristianismo y su arte, el cristianismo tiene una deuda con el politeísmo de Grecia y Roma. Aunque el Antiguo Testamento resulta más oriental que helénico, en él se pueden señalar ciertas concordancias, no necesariamente préstamos, con la mitología griega, que, al final, serían inculturizadas a la fe cristiana. Así, la serpiente de bronce de Moisés<sup>196</sup> recuerda a la

<sup>193</sup> *Vita sancti Pauli eremitae* 6.

<sup>194</sup> *Ib.* 7.

<sup>195</sup> *Historia de sancto Paulo eremita* 4: *Eo tempore cum Antonius primum se inter monachos eremicolam cogitaret, in somniis alium se multo meliorem eremum colere edocetur.*

<sup>196</sup> *Nm* 21, 1-9: Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso en un mástil. Y si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce, quedaba con vida.

serpiente portada por Asclepio.<sup>197</sup> Sansón contra los filisteos,<sup>198</sup> nos recuerda las hazañas de Heracles;<sup>199</sup> el profeta Elías<sup>200</sup> guarda una cierta y singular semejanza, por su nombre y su leyenda, con Helios,<sup>201</sup> quien, igual que el profeta, se eleva en su carro de fuego.<sup>202</sup> En la leyenda de Jonás<sup>203</sup> se ha querido encontrar un paralelo con el mito de Perseo y Andrómeda, pues, coincidentemente, es en Jaffa, el mismo lugar en que el profeta se embarca para escapar de las órdenes de Yahvé, donde Andrómeda fue expuesta y tuvo lugar el combate del héroe contra el legendario monstruo marino.<sup>204</sup>

Sin embargo, a pesar de estas coincidencias con el judaísmo, fue el cristianismo quien tuvo un mayor contacto con la civilización greco-romana, pues, para triunfar sobre el paganismo y su

<sup>197</sup> Asclepio, Esculapio para los romanos, hijo de Apolo y la mortal Coronis, primero héroe de Tesalia y posteriormente dios de la medicina.

<sup>198</sup> *Jc* 13-14.

<sup>199</sup> Héroe de la mitología griega. Hijo de Zeus y Alcmena, adoptado por Anfitríon, nieto de Perseo, recibió al nacer el nombre de Alcides o Alceo, en honor de su abuelo, nombre que evoca la idea de fortaleza (ἄλκη, *halke*), fue hasta la edad adulta que recibió el nombre con que se le conoce, impuesto por Apolo, a través de la Pítia, para indicar su condición de servidor de la diosa Hera.

<sup>200</sup> Profeta que vivió alrededor del siglo IX, del cual se habla en *1 R* 17-21 y *2 R* 1-2.

<sup>201</sup> En la mitología griega es la personificación del Sol, en Hesiodo (*Th.* 371) y el *Himno homérico*, es identificado como uno de los hijos de los titanes Hiperión y Tea (en Hesiodo) o Eurifaesa (en el *Himno homérico*) y hermano de las diosas Selene y Eos.

<sup>202</sup> Iban caminando mientras hablaban, cuando un carro de fuego con caballos de fuego se interpuso entre ellos; y Elías subió al cielo en el torbellino (*2 R* 2, 11). Homero, por su parte, señala al carro de Helios como tirado por toros de fuego, aunque Píndaro escribió que por corceles que arrojaban fuego.

<sup>203</sup> Profeta, hijo de Amittay, de Gat-jefer (*2 R* 14, 25) al que le fue dada la misión, por palabra de Yahvé, de ir a Nínive a anunciar el juicio de Dios (*Jon* 1-4).

<sup>204</sup> Al llegar a Jaffa, luego de vencer a la Medusa, Perseo encontró a Andrómeda encadenada a una roca, pues la habían mandado atar allí sus padres, los reyes Cefeo y Casiopea, para que fuera devorada por el monstruo Ceto, que había sido enviado por los dioses como castigo por haberse jactado la reina de ser superior en belleza a todas las nereidas. Perseo, al verla, quedó prendado de Andrómeda y decidió liberarla. Para ello, habiendo pedido la mano de la princesa, mató al monstruo con su espada o, según otras versiones, petrificando al monstruo mostrándole la cabeza de Medusa (*Ov., Met.* 4, 699-789).

fuerte arraigo en el mundo antiguo, la incipiente Iglesia cristiana sólo tenía dos opciones para sobrevivir: abolirlo o asimilarlo. Puesto que hubiera resultado peligroso e ineficaz enfrentar violentamente o tratar de extirpar las antiguas creencias, se optó por lo segundo, lo que facilitó, hasta cierto punto, su aceptación, ya que así, las costumbres ancestrales se conservaban y continuaban con otro nombre. De aquí que el papa Gregorio Magno enviara a sus misioneros a Inglaterra bajo la consigna de no destruir los altares de ídolos, sino de rociarlos con agua bendita,<sup>205</sup> consagrando los santuarios de los dioses antiguos al dios cristiano, de tal suerte que los paganos convertidos pudieran adorarlo en los mismos lugares a los que solían asistir.

#### 5.3.4.1 Encuentro con el centauro

Gracias a estas concesiones que permitió el cristianismo, encontramos numerosas coincidencias de culto y atributos entre dioses antiguos y santos o mártires, y no sólo eso, sino que habrá un intento por parte de la naciente religión por assimilar la mitología. Para lograr su objetivo, los cristianos tomaron una vieja tradición de los pueblos paganos que los rodeaban: las fábulas.

En la antigüedad no existía diferencia alguna entre naturalistas y moralistas, puesto que los animales no se estudiaban ni en sí, ni por sí mismos, sino como esbozos o reflejos del hombre, para el que los animales ofrecen un espejo bastante fiel y, al mismo tiempo, aumentan y deforman su propia naturaleza, en la que puede ver sus propias virtudes, pasiones y vicios.<sup>206</sup> Por esa

<sup>205</sup> La mayor parte de la información para el estudio de la llamada «misión gregoriana» procede de Beda, el autor medieval de la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, y algunas biografías de Gregorio Magno, además del *Liber pontificalis*, aunque ofrece una información muy escasa, a la que hay que añadir las cartas y documentos personales del mismo papa, compilados en unos 850 documentos, que nos dan una buena perspectiva de la misión.

<sup>206</sup> A este respecto puede consultarse Rodilla León, «De fábulas y bestiarios: La interpretación simbólica de los animales en la Edad Media», pp. 38-43. Asimismo pueden consultarse algunos fabulistas como Esopo o Jean de

razón, el cristianismo también asimiló esta costumbre creando un bestiario como medio eficaz en lo que respecta a la enseñanza moral, lo que plantea la pregunta de cuál fue el criterio elegido para hacer la selección. Pues bien, sólo se seleccionaron aquellos a los que se les podía conferir algún valor simbólico y apologético. Si bien, una de las fuentes para hacer esta compilación de animales está en las Escrituras, principalmente en los *Salmos*; es el *Physiologus*, un escrito alejandrino del siglo II, la base principal de la selección de animales, que superará, por mucho, a los adoptados por el arte paleocristiano, añadiendo una colección zoológica más rica y variada en la que se incluyen animales de rapiña y algunos otros fabulosos adoptados de la tradición mitológica grecolatina.



Figura 29. *San Antonio va en busca de san Pablo el ermitaño*, Maestro dell' Osservanza, c. 1440. Temple y óleo sobre tabla, Galería Nacional de Arte.

Al lado de los animales reales o quiméricos, en los bestiarios moralizadores también hubo sitio para aquellos seres semihumanos. Estos seres pueden dividirse en tres grupos. Por un lado, los machos, entre los que se encuentran los sátiros y los centauros (fig. 29); por otro, aquellos seres de sexo indeterminado tales como las esfinges y, finalmente, aquellos demonios femeninos como las sirenas (pájaro o pez).

La leyenda de san Antonio únicamente toma a los personajes del primer grupo, sobre ellos nada nos dice el texto de Atanasio, y Flaubert apenas

---

La Fontaine, en que los animales adquieren características humanas, sobre todo morales.

hace una mención a este respecto cuando escribe: «Rechacé [...] al centauro que trataba de hacerme montar en su grupa»;<sup>207</sup> son la *Legenda aurea* y san Jerónimo quienes nos legan una colorida descripción de tan peculiar encuentro, sólo que no en la *Vida de Antonio*, sino en la de Pablo el ermitaño.

Santiago de Vorágine describe muy brevemente este episodio,<sup>208</sup> es Jerónimo quien detalla el encuentro cuando cuenta que, luego de que Antonio tuviera una revelación sobre Pablo, salió en su búsqueda, y escribe:

Encontró un hombre mezclado con caballo, al cual, según la opinión de los poetas, le fue dado el nombre de Hipocentauro, cuando lo vio armó su frente con la señal de la salvación y le dijo: ¡hola! ¿en dónde vive el servo de Dios en este lugar? Pero aquel bárbaro rechinando los dientes, no sé de qué modo, y gruñendo palabras, más que pronunciándolas entre sus horribles labios, buscó una forma amable de comunicación; y con la mano derecha extendida indicó el camino deseado, y así, atravesando los vastos campos en alada fuga, ante su mirada desapareció.<sup>209</sup>

El centauro, amalgama de hombre y caballo, se compone de un torso humano unido a una grupa de caballo. Por su singular anomalía, posee, como los bípedos, dos brazos que le permiten

<sup>207</sup> *Las tentaciones de san Antonio* 1, p. 7. Aunque Flaubert, como receptor de la larga tradición, enumera al centauro como uno de los demonios que intentaron desviar al santo y no como su guía.

<sup>208</sup> *Historia de sancto Paulo eremita* 4: *Qui dum eum per silvas inquireret, obvium habuit hippocentaurum, hominem equo mixtum, qui ei viam dextram demonstravit.* / [Antonio] quien, mientras lo buscaba a través de los bosques, tuvo un encuentro con un centauro, hombre mezclado con caballo, quien le mostró el camino a la derecha.

<sup>209</sup> *Vita sancti Pauli eremita* 7: *conspicit hominem equo mistum, cui opinio poetarum Hippocentaurum vocabulum indidit. Quo viso, salutaris impressione signi armat frontem: Et heus tu, inquit, quanam in parte hic servus Dei habitat? At ille barbarum nescio quid infrendens, et frangens potius verba quam proloquens, inter horrentia ora setis, blandum quaesivit alloquium. Et dexterarum protensione manus cupitum indicat iter, et sic patentes campos volucris transmittens fuga, ex oculis mirantis evanuit.*



manejar el arco, lo que figura con el nombre de Sagitario, por ser el arquero ecuestre entre los signos del zodiaco.

Este personaje goza de un doble significado al pasar al bestiaro cristiano, pues, al igual que para los griegos, por su carácter salvaje, violencia ciega y fogosidad sensual, se le reconoce como una de las encarnaciones del demonio. De hecho, existen representaciones en las que este personaje aparece amenazante apuntando a Cristo, representado como el buen pastor, con un cordero sobre sus hombros, incluso, dispara también contra el ciervo, quien simboliza la imagen del catecúmeno.



Figura 30. *La tentación de san Antonio abad*, Annibale Carracci, 1597-1598. Óleo sobre tela, National Gallery of London.

El centauro también significa la degradación del hombre a su calidad de animal irracional, lo que puede constatarse en una miniatura del *Roman de Fauvel*, en el que se observa a Adán y Eva que por el pecado original se ven reducidos a bestias y convertidos en centauro y centauresa, evocando la expulsión del Paraíso; ya Dante, en su *Divina comedia*,<sup>210</sup> rechaza a todos los centauros, incluyendo a Quirón (fig. 30).

Sin embargo, también se conserva la imagen del sabio Quirón, pues, en la visita antes mencionada de san Antonio a Pablo el ermitaño, se le aparece al santo en el desierto de Tebas un centauro que con la pata le indica el camino a seguir para poder llegar a donde el santo ermitaño espera su

<sup>210</sup> *Divina comedia*, canto 12.

visita, convirtiéndose en una especie de guía, como antes lo fue Quirón, preceptor de Aquiles, conservando aquí su significado de sabiduría, que puede verse aún inserto en el arte cristiano, cada vez que es representado con el torso vuelto hacia atrás.

#### 5.3.4.2 Encuentro con el sátiro

El sátiro, mitad hombre, mitad macho cabrío con los instintos de Príapo, del que la mitología griega había hecho un semidiós, se convirtió en el cristianismo en el tipo de demonio clásico: antropoide, velludo, cornudo, con cola y pezuñas (fig. 31). Sin embargo, san Jerónimo, en su *Vida de Pablo el ermitaño*, cuenta un curioso relato en el que escribe que estando Antonio camino



Figura 31. San Antonio abad y el sátiro (detalle), anónimo, 1490. Fresco en domo, Monte Athos.

a visitar a Pablo:<sup>211</sup> «Entre el valle encajonado vio un pequeño hombrecillo, con nariz curva, de frente áspera con cuernos, cuya parte baja del cuerpo acababa en pies de cabra».<sup>212</sup>

Sin embargo, este personaje no le fue hostil a Antonio, al contrario, lo recibió con la conocida hospitalidad de los reyes griegos y «él mismo ofrecía el fruto de las palmas para provisión como garantía de la paz»,<sup>213</sup> no obstante, el monje asustado se santiguó ante tan extraña criatura para protegerse y, como el mismo santo aconseja sobre el tratamiento que debe darse a los demonios, se decidió a interrogar al monstruo y le preguntó quién era, a lo que éste respondió:

Soy un mortal y uno de los habitantes del desierto, a los que los gentiles rindieron culto en varias formas erróneamente, con los nombres de fauno, sátiro e íncubo. Funjo como representante de mi pueblo. Suplicamos que pidas por nosotros al Señor de todos, el cual supimos que vino una vez a salvar el mundo, y su voz suena en toda la tierra.<sup>214</sup>

Palabras que conmovieron al santo por ser una muestra de la gloria de Cristo y su triunfo sobre los dioses antiguos, ya que, aun siendo objetos de devoción de los viejos cultos, también los sátiros reconocen a Cristo como salvador. He aquí un nuevo significado para estos personajes, ahora evocando la redención y conversión del mundo grecolatino, no necesariamente representando el sometimiento o la imposición, sino la inculturación, asimilación y aceptación de un nuevo culto.

<sup>211</sup> Flaubert únicamente enumera a los sátiros como parte de los seguidores del dios Baco en el capítulo 5 de sus *Tentaciones* (p. 109) relativo a los dioses antiguos; aunque no tienen un papel activo dentro de la historia, no obstante, la descripción de estas criaturas es la misma hecha por san Jerónimo.

<sup>212</sup> *Vita sancti Pauli eremitae* 8: *Inter saxosa convallem haud grandem homunculum videt, aduncis naribus, fronte cornibus asperata, cujus extrema pars corporis in caprarum pedes desinebat.*

<sup>213</sup> *Id.*: *palmarum fructus eidem ad viaticum, quasi pacis obsides, offerebat.*

<sup>214</sup> *Id.*: *Mortalis ego sum, et unus ex accolis eremi, quos vario delusa errore gentilitas, Fauno, Satyrosque, et Incubos vocans colit, legatione fungor gregis mei. Precamur ut pro nobis communem Dominum deprecetis, quem in salutem mundi olim venisse cognovimus; et in universam terram exiit sonus ejus.*

## 5.4 Escenas menores

Existen, dentro de la tradición legendaria y textual, algunas escenas que he llamado menores, no porque sean menos importantes, sino porque, dado el carácter educativo que tenía el arte alrededor de Antonio, éstas fueron menos representadas, ya que su contenido era menor, o quizá, menos atractivo a los ojos del espectador, y su utilización práctica por los evangelizadores resultaba nula, ya que, por mencionar algunos ejemplos, la lista de santos comenzó a crecer tanto que había santos patronos mucho más importantes que Pablo el ermitaño y el abad Antonio; o sobre el tema de la elevación del alma ya había ejemplos suficientes en la *Biblia*, como es el caso de Elías, Moisés o el, entonces popular, Enoch, y las numerosas transfiguraciones de Cristo, temas en los que también ya había sido tratada la angelología desde muy antiguo, lo cual llevó a restarle importancia a estos temas, no así con las tentaciones, exorcismos y cualidades curativas del ermitaño que lo llevaron a gozar de una importante popularidad aun durante la época de la colonización y evangelización del Nuevo Mundo.

### 5.4.1 *El encuentro de los ermitaños*

Luego de los extraordinarios encuentros con seres mitológicos, san Antonio, siguiendo las indicaciones del centauro, cuenta Santiago de Vorágine, «finalmente lo encontró un lobo, que lo condujo a la celda de san Pablo»,<sup>215</sup> escena que, curiosamente, al parecer no atrajo la atención de los artistas, ya que, de hecho, no se representa dicho acontecimiento en la narrativa de las imágenes al respecto. Al llegar a la celda del anciano ermitaño, Antonio, luego de mucho insistir para que éste accediera a recibirlo, logró convencerlo y, al momento, fue recibido con un abrazo (fig. 29).<sup>216</sup>

<sup>215</sup> *Historia de sancto Paulo eremita* 4: *postremo obviavit ei lupus, qui eum ad cellam sancti Pauli perduxit.*

<sup>216</sup> *Id.:* *Victus Paulus ei aperuit, statimque ambo in amplexus ruunt /* Venido, Pablo le abrió, y al momento los dos corrieron a abrazarse.

De este encuentro, la escena más representada es la hora de la comida, muy probablemente porque, a pesar de lo emotivo en el abrazo de los monjes, la plática que tienen los ermitaños denota gran piedad y respeto,<sup>217</sup> valores que resultan de mayor importancia en la formación de la vida cristiana, he aquí la discusión de los ermitaños: «Comenzó una pía querella, quién era más digno de partir el pan. Pablo lo daba a su huésped y Antonio al más viejo. Finalmente, cada uno puso la mano y en partes iguales se partió el pan».<sup>218</sup>

Esta imagen de la discusión entre los santos por la bendición se ve coronada por la del cuervo que lleva el pan en cuestión a los santos, ya que como explica Pablo, un cuervo es quien lo alimenta a diario y la visita de Antonio no es la excepción (fig. 32): «En medio de estas conversaciones levantaron la vista [y vieron] un cuervo alimentándose posado en la rama de un árbol, el cual desde allí apaciblemente descendió volando, y depositó un pan completo ante sus rostros».<sup>219</sup>

De la leyenda de Pablo el ermitaño, esta escena ha sido la más relevante para el arte cristiano, tanto, como se mencionó más arriba, por lo aleccionador del episodio en sí mismo, como por-

---

El abrazo de paz se solía rubricar, en el mundo bíblico, por medio del beso, como signo de saludo y amistad (*Gn* 29, 11), de hecho, esta escena recuerda el encuentro de Aarón con Moisés (*Ex* 4, 27) en que, por orden de Yaveh, Aarón sale al desierto para recibir instrucciones de Moisés. También, el beso era un símbolo de veneración hacia los padres y maestros (*Ex* 18, 7). Los cristianos primitivos expresaban su amor fraternal siguiendo esa tradición, así como lo recuerdan los escritos de san Pablo: ἀσπάσασθε ἀλλήλους ἐν φιλήματι ἁγίῳ / Saludaos los unos a los otros con el beso santo (*Rm* 16, 16 y *1 Co* 16, 20).

<sup>217</sup> Con relación al respeto de Antonio por sus iguales, Atanasio en *v. Anton.* 4, 3 explica que el santo jamás competía más que para no parecer inferior en bondad, tal como el relato de Santiago de Vorágine apunta sobre la piedad de los santos.

<sup>218</sup> *Historia sancto Paulo eremitaе 5: Pia lis oritur, quis magis dignus esset panem dividere. Defert Paulus hospiti et Antonius seniori. Tandem uterque manum apponunt et in aequas partes panem dividunt.*

<sup>219</sup> *Vita sancti Pauli eremitaе 10: Inter has sermocinationes suspiciunt alitem corvum in ramo arboris consedissee, qui inde leniter subvolavat, et integrum panem ante ora mirantium deposuit.*

que encuentra un importante paralelo con el relato bíblico de Elías, considerado uno de los profetas mayores, quien fue llevado por Dios a un arroyo, cerca del río Jordán, en el que llevaría una vida de estilo eremítica, sólo bebiendo el agua de dicho arroyo y siendo alimentado por pan y carne que le llevarían los cuervos.<sup>220</sup>

#### 5.4.2 *El alma elevada de Pablo el ermitaño*

Cuenta la tradición que el encuentro entre ambos eremitas fue lo último que vivió san Pablo el ermitaño para inmediatamente después de esto, morir. La leyenda alrededor de la muerte del viejo ermitaño fue también un motivo que estimuló la imaginación de un buen número de artistas plásticos, sobre todo a partir del siglo XVI, ya que la escena contada por la *Legenda aurea* y ampliada por Jerónimo está dotada de un fuerte simbolismo en los personajes que forman la escena.

Primeramente, uno de los elementos de mayor importancia en las representaciones de esta escena es cómo le fue anunciada a



Figura 32. Escenas de la vida de san Antonio (detalle), Juan de la Abadía, el Viejo, 1490. Óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado.

<sup>220</sup> 1 R 17, 2-7. Se ha querido ver en la palabra hebrea *orebi* la misma raíz de la palabra *arab*, que significa comerciar o traficar, referida entonces a que la carne y el pan llevados a Elías era entregada por comerciantes del desierto y no por cuervos, por ser un animal inmundo, no obstante, el mismo texto en la *LXX* utiliza la palabra *κόρακες* (*korakes*) y la *Vulgata*, *corvi*, ambos términos utilizados sólo para nombrar al cuervo.



Antonio la muerte del anciano ermitaño. Cuenta Jerónimo, en un episodio anterior a esta visión, que Antonio, en una discusión con dos de sus discípulos dijo: «Vi a Elías, vi a Juan en el desierto y, en verdad, vi a Pablo en el Paraíso»,<sup>221</sup> anticipando la muerte del viejo ermitaño. Luego de haber compartido el pan con san Pablo, Santiago de Vorágine cuenta que: «Cuando Antonio regresando se acercó a su celda, vio ángeles llevando el alma de Pablo».<sup>222</sup> Jerónimo detalla la descripción de lo visto por Antonio, cuando escribe el siguiente testimonio: «Vi, entre multitud de ángeles, entre cortejos de profetas y de apóstoles, con níveo resplandor al brillante Pablo ascender a lo sublime».<sup>223</sup> Escena que nos es transmitida en una miniatura del *Speculum historiae* en que el



Figura 33. Muerte de san Pablo el ermitaño, Bernardino Passari, s. XVI. Universidad de Boloña.

alma joven del viejo ermitaño es cargada por dos ángeles, misma forma en que es presentado por Pascual Ornedá en el siglo xv o, más detallado, en el grabado de Bernardino Passari del siglo xvi (fig. 33), en el que añade el motivo de la Virgen en el cielo, al igual que la pintura contemporánea de

<sup>221</sup> *Vita sancti Pauli eremitae* 13: «Vidi Eliam, vidi Joannem in deserto et vere vidi Paulum in paradiso». Cabe señalar la comparación que se hace con los dos grandes ermitaños de las Escrituras, por un lado, Elías del Antiguo Testamento y, por otro, Juan el bautista, del Nuevo. Esto, con el propósito de hallar antetipos para sustentar las nacientes tradiciones, como en su momento sucedió con los personajes bíblicos.

<sup>222</sup> *Id.*: *Cum autem Antonius rediens iam cellae suae appropinquaret, vidit angelos Pauli animam deferentes.*

<sup>223</sup> *Ib.* 14: *Vidit inter angelorum catervas, inter prophetarum et apostolorum choros, níveo candore Paulum fulgentem in sublime conscendere.*

Tintoretto; mismo motivo que será usado por Francisco Camilo en el siglo XVII (fig. 34).

Luego de tener esta revelación, cuentan las fuentes, Antonio decidió volver a la celda de Pablo, para encontrarse con que el santo ya había muerto en posición de orante: «Regresando velozmente encontró el cuerpo de Pablo recto con las rodillas flexionadas en posición de orante, de modo que parecía estar vivo»,<sup>224</sup> imagen que ha inspirado a grandes artistas como Francesco Mochi en el siglo XVII con su genial escultura del santo en esta posición.

Finalmente, uno de los motivos más representados en lo referente a este encuentro fue el enterramiento de san Pablo que, por su carácter legendario, sólo lo registra la *Legenda aurea* en la que se cuenta que, luego de que Antonio encontrara el cadáver del viejo ermitaño «y como no tenía dónde hacer sepultura, he aquí que dos leones llegaron y prepararon una fosa y, habiendo sido sepultado, regresaron al bosque».<sup>225</sup> Este motivo alcanzó tanta popularidad que se volvió, junto con el cuervo, parte de los atribu-

<sup>224</sup> *Historia de sancto Paulo eremita 6: velociter rediens invenit corpus Pauli flexis genibus in modum orantis erectum, ita ut ipsum vivere aestimaret.*

<sup>225</sup> *Id.: cum autem non haberet unde sepulturam faceret, ecce duo leones advenerunt et foveam paraverunt sepultoque eo ad silvam redierunt.*



Figura 34. *La muerte de San Pablo ermitaño*, Francisco Camilo, c. 1649. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado.



tos personales propios de san Pablo el ermitaño y aparece en la mayoría de las representaciones del santo, ya sea ocupando un lugar secundario o central, como en el caso de la pintura de Alexandre Cabanel (1841-1845) en que se presenta el enterramiento del santo con la ayuda de los dos leones descrito en la leyenda (fig. 35).



Figura 35. *Pablo el primer eremita con leones*, Alexandre Cabanel, 1841. Óleo sobre tela, Musée Fabre, Montpellier, Francia.

### 5.4.3 *La muerte de san Antonio*

La muerte de san Antonio abad es una de las escenas menos representadas, quizá debido a la escasa información que las fuentes dan a este respecto ya que, por ejemplo, Santiago de Vorágine sólo escribe en un par de líneas: «Finalmente, el beato Antonio en el año ciento cinco de su vida dando ósculo santo a sus

hermanos descansó en paz bajo el gobierno de Constantino»,<sup>226</sup> cerrando con este dato su relato. Es Atanasio quien incluso nos da los nombres de los discípulos que se encontraban con Antonio al momento de su muerte, estos eran Ἀθανασῖος (Athanasios) y Σαραπίων (Sarapion) a quienes dio sus últimas instrucciones con respecto a lo que harían con su cuerpo al morir y a quienes dejó sus bienes (fig. 36).<sup>227</sup>

Además, Atanasio relata, como testigo presencial según su texto, los últimos momentos de Antonio en vida y su respiro final, así como la forma en que recibió la muerte con cierta alegría: «Habiendo dicho estas cosas, y habiéndolo despedido aquellos, levantó los pies, y como viendo a sus amigos viniendo hacia él, y muy alegre por su llegada, pues se mostraba recostado con rostro alegre, murió y se acercó a sus padres». <sup>228</sup>

Así fue como terminó sus días Antonio y como fue plasmada esta escena a partir del siglo xvii y es así, al lado de sus discípulos y con el cielo abierto que lo recibe con una corona, que lo representa Antonio Viladomat y Manalt (1670-1755), o Rubens que añade a su fiel cerdo echado junto a la cama del moribundo Antonio.

<sup>226</sup> *Id.*: Tandem beatus Antonius CV anno vitae suae fratres deosculans in pace quievit sub Constantino.

<sup>227</sup> *Ath.*, v. *Anton.* 91, 8-9.

<sup>228</sup> *Ib.* 92, 1: Ταῦτα εἰπὼν, καὶ ἀσπασαμένων ἐκείνων αὐτὸν, ἐξάρας τοὺς πόδας, καὶ ὡσερ φίλους ὄρων τοὺς ἐλθόντας ἐπ' αὐτὸν, καὶ δι' αὐτοὺς περιχαρῆς γενόμενος, ἐφαίνετο γὰρ ἀνακείμενος ἰλαρῶ τῷ προσώπῳ, ἐξέλιπε, καὶ προσετέθη πρὸς τοὺς πατέρας.



Figura 36. La muerte de san Antonio el eremita, Antonio Viladomat y Manalt, 1755. Óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de Budapest.

## 5.5 Otros símbolos y personajes: los monjes demonio

Al revisar el arte creado en torno a san Antonio abad, entre las monstruosas apariciones y el vasto bestiario, es posible encontrarse, sobre todo en aquellas posteriores al siglo XIV una forma particular de demonios que atormentan al santo, es, a saber, aquellos misteriosos personajes también vestidos de monjes.

Una vez más, aunque en mayor o menor medida, las representaciones sean producto del imaginario del artista en turno; la literatura, específicamente la de Atanasio, da luz sobre este peculiar motivo en el arte, ya que, como advierte sobre los demonios el obispo de Alejandría: «Son astutos y resueltos para volverse en todo y cambiar de forma».<sup>229</sup> No hay imposibles para los demonios en lo que a transformaciones se refiere y, dentro de esta universalidad, no quedan excluidos los cristianos mismos, que, como cualquier religioso «ciertamente, muchas veces, también entonan salmos acompañados de himno; fingen, no mostrándose, que recuerdan lo dicho en las Escrituras».<sup>230</sup> De modo que una de las formas que le es posible tomar a los demonios es la de monje, con el único fin de engañar a los ascetas para que abandonen su labor, como lo expresa la misma advertencia de Antonio, que dice: «A veces también hay los que se transforman en apariencias de monjes, fingen hablar como bienhechores, así, con igual apariencia engañan, y después, en tal caso, arrastran a donde quieren a los engañados por ellos».<sup>231</sup>

El mismo Flaubert pone en boca de Antonio el hecho de haber enfrentado a uno de estos falsos monjes que pretendió tentarlo cuando escribe: «¿acaso no conozco yo muy bien sus artimañas? Rechacé al monstruoso anacoreta que me ofrecía, riendo, unos

<sup>229</sup> Ath., *v. Anton.* 26, 1: Δόλιοι δέ εἰσι καὶ ἔτοιμοι πρὸς πάντα μεταβάλλεσθαι καὶ μετασχηματίζεσθαι.

<sup>230</sup> *Id.*: Πολλάκις γοῦν καὶ ψάλλειν μετ' ᾠδῆς προσποιῶνται μὴ φαινόμενοι, καὶ μνημονεύουσι τῶν ἀπὸ τῶν Γραφῶν λέξεων.

<sup>231</sup> *Ib.* 3: Ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἀποτυποῦντες ἑαυτοὺς εἰς σχήματα μοναχῶν, ὡς εὐλαβεῖς προσποιῶνται λαλεῖν, ἵνα τῷ ὁμοίῳ σχήματι πλανήσωσι, καὶ λοιπὸν ἔνθα θέλουσιν ἑλκύσωσι τοὺς ἀπατηθέντας παρ' αὐτῶν.

panecillos calientes». Por ello no es de extrañar que los monjes demonios sean recurrentes en representaciones como la de Joos van Craesbeeck, en que puede verse a este personaje montado en una embarcación al fondo de la pintura. Así mismo, en las pinturas de Hieronymus Bosch (*Las tentaciones*, c. 1549, y *San Antonio con monstruos*, c. 1500) en que encontramos varios personajes vestidos de eclesiásticos, entre los que vale la pena resaltar a uno con cabeza zoomórfica con cuernos y túnica roja que, al lado de otro de aspecto humano, guían la atención del santo hacia la escena en la que es golpeado por los demonios del aire (fig. 37). Así también puede mencionarse a los extraños personajes antropomórficos que visten el mismo hábito que porta Antonio, productos del genial pincel de David Tenaris (fig. 38), entre otras varias que el espacio no permite tratar, pero que, al igual que las mencionadas, no son representadas al azar, sino que derivan de cientos de años de tradición textual.



Figura 37. *La tentación de san Antonio* (detalle), Tenaris David, 1647. Museo Nacional del Prado.

## 5.6 La calavera y el aceite

Uno de los símbolos más usuales en el arte cristiano es la calavera que, junto con otros símbolos eucarísticos, es la representación de la redención a través del sacrificio de Cristo en la cruz, y la liberación del pecado de Adán que introdujo la muerte en la vida del hombre.<sup>232</sup> Por lo tanto, la calavera significa el paso del antiguo hombre, maldito por Dios, y el nacimiento de uno nuevo, con

<sup>232</sup> Gn 3, 3.



Figura 38. *La tentación de san Antonio* (detalle), Tenaris David, 1647. Museo Nacional del Prado.

la esperanza de vida eterna. Siguiendo esta misma línea, Cristo fue crucificado en el monte Gólgota,<sup>233</sup> cuyo nombre hebreo significa calavera, de donde el nombre Calvario. Según la tradición judeocristiana, en este sitio fueron enterrados los restos de Adán y, por este motivo, allí donde yacen los restos del primer hombre pecador se izó la cruz en la que Jesucristo, dios y hombre, murió para limpiar la mancha del pecado original. Por lo tanto, la calavera se ha vuelto por excelencia, el símbolo de la cruz sobre el pecado, por ello es que se volvió tan recurrente en el arte cristiano, y las representaciones de san Antonio no son la excepción, pues ya sea a un lado oculto, o sirviendo de apoyo al abad, el cráneo esta presente como piedra de sustento para el

monje al momento de enfrentar las tentaciones de los demonios.

También es muy usual dentro de las representaciones de los santos y pinturas relacionadas con el culto eucarístico la imagen del aceite, ya sea en una ánfora o en un frasco de vidrio, lo cual depende de la época en que se haya realizado la pintura, hecho igualmente presente en las escenas de las tentaciones de que san Antonio fue víctima, esto debido a que, dentro del culto cristiano, el aceite, junto con el trigo y el vino, es uno de los alimentos esenciales con que Dios sació a su pueblo en la tierra prometida.<sup>234</sup> Además de que ya, desde tiempos del Antiguo Testamento, era reconocido como una bendición divina<sup>235</sup> cuya privación es entendida como un símbolo de infidelidad<sup>236</sup> y su abundancia como símbolo de salvación<sup>237</sup> y felicidad escatológica.<sup>238</sup>

<sup>233</sup> *Jn* 19, 16-7.

<sup>234</sup> *Dt* 11, 4; 6, 11 y 8, 8.

<sup>235</sup> *Jr* 31, 12.

<sup>236</sup> *Mi* 6, 15 y *Ha* 3, 17.

<sup>237</sup> *Jl* 2, 19.

<sup>238</sup> *Os* 2, 24.

Asimismo, no sólo era visto como parte esencial de la alimentación del pueblo judío, sino como toda una bendición, ya que en los tiempos de carestía era valorado, porque, al ser usado como unguento, es un excelente perfume y humectante para el cuerpo,<sup>239</sup> y un remedio para curar el dolor causado por las llagas<sup>240</sup> y, entre otros tantos usos que le daba este pueblo, la principal fuente de luz les era proporcionada por las lámparas de aceite.<sup>241</sup>

Entendido como bendición divina, el olivo simboliza para el cristianismo la sabiduría revelada en la ley de Dios;<sup>242</sup> por ello es también entendido como símbolo de los ungidos por el poder de Dios, tal como es presentado en los dos olivos que alimentan el candelabro de las siete lámparas divinas<sup>243</sup> en la que uno es el hijo de Dios que ilumina al mundo y, el otro, el sumo sacerdote encargado de iluminar al pueblo.

Por otro lado, el pueblo judío utilizaba el aceite para la unción de los reyes que se hacen merecedores del nombramiento de «óleo de la alegría»,<sup>244</sup> es decir, como un signo externo de la elección divina mediado por el Espíritu Santo,<sup>245</sup> y es con este sentido como es utilizado en las representaciones de la vida de san Antonio, pues él, que fue electo, casi por gracia divina, como el gran príncipe de los monjes del desierto, que, por mediación del Espíritu, es capaz de expulsar del desierto a los demonios que se creía que allí moraban. Esta unión entre la unción y el Espíritu dio origen al simbolismo fundamental del aceite dentro del sacramento cristiano, usado particularmente en la unción de los enfermos<sup>246</sup> y en los santos óleos que comunican al cristiano la gracia del Espíritu proclamando la divinidad.

<sup>239</sup> *Am* 6, 6 y *Est* 2, 12.

<sup>240</sup> *Is* 1, 6 y *Lc* 5, 34.

<sup>241</sup> *Ex* 27, 20 ss. y *Mt* 25, 3-8.

<sup>242</sup> *Si* 24, 14 y 19-23.

<sup>243</sup> *Za* 4, 11-14.

<sup>244</sup> *Sal* 45, 8.

<sup>245</sup> *1 S* 10, 1-6, 16, 13.

<sup>246</sup> *St* 5, 14 y *Mc* 6, 13.



## Conclusiones

La teología del icono arrancó de dos ideas principales, que son, por un lado, la creación del hombre cuando Dios dijo: «Hagamos al hombre según nuestra imagen»<sup>1</sup> donde se habla por primera vez de una manifestación tangible y sensible de un Dios inefable, con forma física y que para ello utiliza a modo de categoría filosófica, el concepto εἰκῶν para referirse a la representación de la divinidad; por otro, se origina de la contemplación mística de la Encarnación del Verbo, expresada en las Escrituras de la siguiente forma: «Él es imagen del Dios invisible»,<sup>2</sup> idea que germina en una especie de teología visiva, es decir, una forma de teofanía, pues se proclama en el Evangelio que el icono hace presente para nosotros todo aquello que es incomprensible y propio únicamente del mundo de lo espiritual, a través de los colores y las formas. Es por esto que la iconografía se convierte en un elemento de suma importancia para el cristianismo, en cualquiera de sus variantes, pues sólo a través de lo sensible se puede percibir, en el culto, aquello que es sólo inteligible.

No obstante, existe una marcada desigualdad entre los regímenes religiosos respecto a la imagen y la mayoría de ellos la niega, sin embargo, la antigua tradición «pagana» considera lo divino como inmanente al mundo, como algo capaz de habitar todas las cosas natu-

<sup>1</sup> Gn 1, 26: Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν.

<sup>2</sup> Col 1, 15: ὃς ἐστὶν εἰκὼν τοῦ θεοῦ τοῦ ἀοράτου.



rales o producidas por la mano del hombre cuya variedad plástica es prácticamente infinita, pues puede ir desde una piedra, hasta la más elaborada escultura u obra arquitectónica y, a pesar de que la filosofía siempre trató de desvirtuar esta ubicuidad de lo divino en nombre del concepto, lo divino logra arrastrar a la imagen hacia la interioridad del espíritu, que, al mismo tiempo, en términos teológicos, conduce al alma hacia aquello que es divino e inefable, donde la imagen ya no es necesaria, como bien lo ejemplificó el intelectual Flaubert cuya novela lleva a Antonio, en un viaje de visiones fantásticas, al más recóndito interior de su razón humana, reflejo del humanismo y enciclopedismo que rodeaban a este autor que, sin embargo, no logró alejarse de ese mismo espíritu que, quince siglos atrás, inspiró al obispo Atanasio para redactar la vida del abad Antonio.

No es de extrañar que hablemos ahora de una teología de la imagen, si se considera que fue el mismo Dios bíblico, invisible y trascendente por esencia, quien, como autor benevolente del mundo que contiene sus vestigios, fue el primero en reproducir su imagen en la creación del hombre, por lo que el seguidor y servidor de este dios debería ser capaz, como los antiguos, de glorificarlo y sentirlo a través de su creación.

El cristiano tiene además la creencia de un hombre en el que encarnó la divinidad, acción que marca el culmen de la benevolencia divina, dignifica la creación y deja ver tras ella un mundo más bello, más deseable y que puede ser entendido de una forma más profunda y filosófica. Pero este hombre-dios dejó una interrogante más: ¿qué culto se ha de rendir a Cristo? ¿Uno mediante su ascensión por medio de un cuerpo representable o uno junto con la misteriosa Trinidad, incognoscible en sí misma?

Semejante conflicto teológico, mucho más problemático que en el judaísmo clásico o el islam, encontró la dificultad de que el más mínimo desequilibrio afectaría el concepto de lo divino y lo que era imagen se convertiría en ídolo, es decir, el cristianismo se halla en una posición de «aniconismo» filosófico en el que la imagen tiene una situación inestable que le causó momentos de gloria y extinción a lo largo de su historia, como bien hemos podido ver a lo largo de este trabajo.

A pesar de todos estos obstáculos y de la oposición de personajes ilustres en contra de la imagen sagrada, fue en el seno del cristianismo, el vulgo, donde la imagen divina prosperó con mayor diversidad y vigor e, incluso, ganó la aceptación de la Iglesia. Pero, para ello fueron necesarias, además de la profunda reflexión teológica, circunstancias políticas y sociales que se dieron, principalmente, en el Occidente cristiano. Primeramente, la actitud respecto a lo material, el no considerarlo ni como divino, ni como ajeno a ello; para que fuera posible fue necesaria la contribución conjunta de la herencia y adhesión del cristianismo a la antigüedad, hecho que ha permitido fecundos intercambios entre la imagen divina y la profana; a pesar de ello, la ciencia moderna tiende a romper esta bienaventurada relación, pues niega rotundamente lo divino en la naturaleza provocando un profundo vacío en el mundo que, en consecuencia, suscita la iconoclasia, al punto de que la naturaleza deja de ser motivo de contemplación y reflexión, pues se prefiere analizarla como simple objeto de estudio. Sin embargo, a los ojos del artista la naturaleza no puede reducirse al reflejo de la luz sobre los cuerpos, ya que no puede representarla sin imprimir en ella un excedente divino que conduce a la admiración y la alabanza de quien la contempla, y son ellos quienes logran reunir y reivindicar a lo profano con lo divino.

Luego, la situación moral y espiritual del artista, ya que de ella depende el tipo de representación que hará, de lo cual se desprende la problemática de si existe una total subjetividad a la interpretación de aquello que quiere representarse y, tratándose de arte divino, existe el riesgo de que la materialidad caiga nuevamente en el error, lo que causó la necesidad de reglamentar e instituir la forma en que debía hacerse arte divino. Es por esta razón que la Iglesia decidió que cualquier representación de aquello que perteneciera al mundo espiritual debía estar estrechamente basado en la tradición textual, ya que su finalidad era la de convertirse en un medio didáctico para quienes no tenían acceso a las Escrituras, además de una vía eficaz para la evangelización. Posteriormente, con las persecuciones y el auge de los mártires, cuya actitud se pensaba digna de ser imitada y, después, con

aquellos que se habían ganado un lugar entre los dignos de ser llamados santos, surgió una seria problemática, ya que se requería ahora dar forma a una actitud humana de naturaleza divina, y, nuevamente, se corría el riesgo de hacerlo a semejanza de los dioses paganos. Entonces, resulta natural que se intentara llegar a un acuerdo común entre las diferentes iglesias respecto a limitar la «libertad» de los artistas que fueran contratados para llevar a cabo la tarea de representar lo divino convocando concilios y buscando un apego, lo más cercano posible, a los escritos sagrados (canónicos o apócrifos).

Con esta afirmación, y luego de exponer todos los elementos para un estudio iconográfico e iconológico, podemos afirmar que la prueba principal se prueba, y es que en el arte cristiano, así como en la propia tradición textual, de la que los Padres de la Iglesia, y en el caso particular de este trabajo, Atanasio, existe una línea de pensamiento que media y rige la producción artística más allá del tiempo, pues, como ha podido observarse en las imágenes estudiadas, al representar ciertos elementos, como la cruz, la mandorla o algún pecado, el fondo de todas ellas es un principio filosófico expuesto en fuentes textuales.

Fue posible concluir este estudio gracias a haberse centrado en una de las figuras clave para la Iglesia: san Antonio abad y la tradición gestada en torno a él desde el siglo iv hasta nuestros días, pues, como se ha dicho antes, por ser un padre fundador surgido en uno de los momentos más conflictivos en la historia de la cristiandad, en su vida y leyenda se vieron reflejados muchos de los conceptos teológico-filosóficos que rodean a esta corriente religiosa y de pensamiento, dotándolos de un rostro, ya sea propio, o asimilado de las culturas anteriores y circundantes a las provincias de Judea y Egipto.

Este escrito es apenas un esbozo de los alcances que puede tener un estudio de esta naturaleza, pues sólo se han analizado algunos tópicos clave en la historia del arte cristiano a modo de ejemplo, tratando de abarcar las dimensiones arquitectónicas, la tradición del icono que representa, sin duda alguna, la suprema configuración del arte plástico cristiano en su riqueza cosmo-

gónica, sin dejar de lado los conceptos teológicos que le dieron origen, intentando aproximar al lector a los hilos conductores de la infinita madeja de posibilidades que envuelven al espíritu creativo detrás del arte sacro. No obstante, este ensayo ha logrado sus cometidos: primeramente, hacer un rastreo de las diversas tradiciones que permitieron el nacimiento de la vasta tradición iconográfica y su interpretación iconológica en el arte sacro, necesariamente acotado a un personaje —y no a una época—, en cuya leyenda se englobaran gran parte de los conceptos pertenecientes al cristianismo, y el más adecuado para lograr el objetivo —luego de explorar diversas hagiografías— es san Antonio, en cuya vida y leyenda se encuentran las características requeridas para nuestro estudio, pues las fuentes alrededor de la vida del santo arrojaron como resultado la propuesta de un método de análisis comparativo entre la literatura y el arte que planteó la necesidad de ir más atrás y ahondar en la historia misma de la Iglesia cristiana y sus bases en el judaísmo y en la cultura helenística.

Todo ello permitió cumplir el objetivo central, el de proponer una guía metódica de análisis iconográfico que pueda aplicarse a la mayor parte del arte sacro cristiano y que permita una mejor comprensión de este último, en el que se incluyan las bases teológicas que dan significado a los símbolos configurados en las más diversas obras que se han producido a lo largo de la historia de la Iglesia, o cuya temática tiene que ver con lo hierático y que estudie su relación con los textos sagrados sin conformarse con ser sólo un repertorio de símbolos a modo de diccionario, sino un manual que lleve —como Hilarión lo hizo con Antonio— a una visión más amplia del arte sacro, con miras a un análisis teológico y científico del signo y el icono en el arte cristiano y sus derivados, ayudándonos a sentir el cristianismo a través de los sentidos y a comprenderlo con el intelecto.



## Bibliografía

### *Fuentes primarias*

- ATANASIO, *Vida de Antonio*. Introd., trad. y notas de Paloma Rupérez Granados. Madrid, Ciudad Nueva, 2013. (BPa 27)
- ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Vita Antonii*. (PG 26, 835-976)
- EUSEBIUS CAESARIENSIS, *Historia ecclesiastica*. (PG 265-339)
- FLAUBERT, Gustave, *Las tentaciones de san Antonio*. Trad. de Emma Calatayud. Buenos Aires, Hyspamerica, 1985.
- HIERONYMUS STRIDONENSIS, *De viris illustribus*. (PL 23, 719-722)
- , *Vita sancti Pauli eremita*. (PL 23, 347-420)
- SOZOMENOS HERMIAS, *Ecclesiastica historia*. (PG 67, 450)
- VORÁGINE, Santiago de, *La leyenda dorada*. Trad. de José Manuel Macías. Madrid, Alianza, 2008.

### *Fuentes secundarias*

- AGUSTÍN de Hipona, *La ciudad de Dios*. Ed. y notas de Salvador Antuñano Alea. Madrid, Tecnos, 2010.
- Apophthegmata Patrum*. (PG 65, 71-440)
- ATHANASIUS ALEXANDRINUS, *Apologia ad Constantinum*. (PG 25, 636-637)
- , *Apologia de fuga*. (PG 25 b, 295-373)

- , *Contra Arianos*. (PG 25, 247-410)
- , *Historia acephala*. (PG 26, 1443)
- CLEMENS ALEXANDRINUS, *Cohortatio ad gentes*. (PG 8, 49-246)
- , *Paedagogus*. (PG 8, 247-684)
- Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Ed. de Giuseppe Alberigo. Boloña, Dehomiane, 1991.
- CONSTANTINUS I IMPERATOR, *Epistulae*. (PL 8, 477-566)
- CYPRIANUS CARTHAGINIENSIS, *Epistulae*. (PL 4, 191-438)
- , *De habitu virginum*. (PL 4, 439-464)
- , *De mortalitate*. (PL 4, 581-602)
- EPIFANIO, *El fisiólogo: Bestiario medieval*. Pról. y trad. de Juli Peradejordi. Barcelona, Obelisco, 2000.
- EVAGRIUS PONTICUS, *De octo spiritibus malitiae*. (PG 40, 1272-1276)
- Evangelijs apócrifos*. Trad. de Aurelio Santos Otero. Madrid, BAC, 2006.
- . Trad. de Daniel Rops. México, Porrúa, 1998.
- FLAVIUS IOSEPHUS, *Ἱστοριῶν τῆς Ἰουδαικῆς ἀρχαιολογίας*. En *Escorialensis* gr. 307, Venecia, 1542, ff. 1-168.
- GREGORIUS I MAGNUS, *Moralia*. (PL 75, 590-604)
- GREGORIUS II, *Epistolae et canones*. (PL 89, 495-534)
- HESIODO, *Teogonía*. Intr., notas y versión rítmica de Paola Vianello de Córdoba. México, UNAM, 2007. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- HOMERO, *Odisea, Himnos homéricos y Batracomiomaquia*. Trad. de Luis Segalá y Estalella. México, Época, 1982.
- IULIANUS IMPERATOR, *Epistulae*. En Rudolf Hercher (ed.), *Epistolographoi ellenikoi*. Paris, Didot, 1873.
- LUCIO APULEYO, *El asno de oro*. Trad. de Lisandro Rubio Fernández. Barcelona, RBA, 2008.
- MAXIMUS CONFESSOR, *Mystagogia*. (PG 91, 657-718)
- ORIGENES, *Contra Celsus*. (PG 11, 641-1632)
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Intr., trad. y versión rítmica de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, 1979. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- PALADIUS HELENOPOLITANUS EPISCOPUS, *Historia Lausiaca*.

(PL 73, 1091-218)

PROCOPIUS CAESARIENSIS, *De aedificiis*, en *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, editio emendatior et copiosior, consilio B.G. Niebhuhrii C.F., Instituta auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae, pars II Procopius, impresus Ed. Weberi, 1738.

*Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*. Ed. de Johannes Dominicus de Mansi. Florencia, Antonio Zatta, 1758-1798.

SINESIO de Cirene, *Cartas*. Trad. de Francisco Antonio García Romero. Madrid, Gredos, 1995. (BCG 205)

SOCRATES SCHOLASTICUS, *Ecclesiastica historia*. (PG 67, 30-842)

TERTULLIANUS, *De pudicitia*. (PL 2, 979-1030)

———, *De spectaculis*. (PL 1, 627-62)

TOMÁS de Aquino (santo), *Suma de Teología*. Trad. de Pedro Arenillas Sangrador. Madrid, BAC, 1997. Vol. I.

*Vetus martyrologium Romanum*. (PL 94, 605-34)

VITRUVIUS POLLIO, Marcus, *De architectura*. Ed. Caesare di Lorenzo Caesariano, 1483-1543, ed. facs. Nueva York, 1968.

### *Estudios*

AA. VV., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

ARCIL VARÓN, Beatriz, «Las Sagradas Escrituras en el teatro evangelizador franciscano de la Nueva España: hacia una traducción cultural». En Antonio Bueno García y Miguel Ángel Cernuda (eds.), *Lingua, cultura e discorso nella traduzione dei francescani*. Perugia, Università per Stranieri di Perugia, 2011, pp. 611-36.

ARÓCENA SOLANO, Félix María, «El Lenguaje simbólico de la liturgia», *Scripta Theologica* 43, 2011, pp. 103-24.

BACKHOUSE, Edward, *Historia de la iglesia primitiva: desde el*



- siglo I hasta la muerte de Constantino*. Trad. de Francisco Albricias. Barcelona, Clie, 2004.
- BATTISTINI, Matilde, *Símbolos y alegorías*. Trad. de Ramón Monreal José. Madrid, Electa, 2005.
- BEDEL, Florence, *La philosophie de l'art*. Paris, Seuil, 1998.
- BESANÇON, Alain, *La imagen prohibida*. Madrid, Siruela, 2003. (Biblioteca de Ensayo 27)
- BOUDARD, J. B., *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux gens de Lettres, aux poètes, aux artistes, & généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*. Parma, Carmignani, 1759.
- BULGAKOV, Sergius, *The Orthodox Church*. New York, St. Vladimir Press, 1988.
- BURCKHARDT, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*. Madrid, Olañeta, 2000.
- CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos*. México, Trillas, 1995.
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 1998.
- CLAVIJO GARCÍA, Agustín, «La mediación 'Religiosa' en la creación artística», *Bioética, Estudios de Arte, Geografía e Historia* 10, 1987, pp. 7-25.
- COHEN, Esther, «El erotismo en la cábala». En Mercedes de la Garza Camino y María del Carmen Valverde Valdés (coords.), *Teoría e historia de las religiones*. México, UNAM, 2010, pp. 181-7. Vol. 1.
- CONTI, Flavio, *Las cien maravillas: Monumentos extraordinarios*. Barcelona, Salvat, 1981. Vol. 12.
- DUCHET-SUCHAUX, Michel Pastoureau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Trad. de César Vidal. Madrid, Alianza, 1996.
- DUFOUR, León, *Vocabulario de Teología bíblica*. Barcelona, Herder, 1970.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*. Madrid, Istmo, 1998.
- FELIU de la PENYA FARREL, Narcís, *Anales de Cataluña*. Bar-

- celona, Jayme Surià, 1709, vol. 2.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 2009.
- FLORES ARCAS, Juan Javier, *Introducción a la teología litúrgica*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.
- FRICK, Karl R. H., *Das Reich des Satans, Satan die Satanisten* (parte 1). Graz, Akademische Druck, 1982.
- GIORGI, Rosa, *Santos*. Trad. de Carmen Muñoz del Río. Madrid, Electa, 2002.
- GOMBRICH ERNST, Hans, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza, 1983.
- GOWING, Lawrence, *Historia del Arte: Arte paleocristiano y medieval*. Barcelona, Folio, 2001.
- GRABAR, André, *El primer arte cristiano*. Trad. de Luis Alfonso Hernández. Madrid, Aguilar, 1967.
- , *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 1995.
- HACK, Viviana Noemí, «Ricos y pobres en el cristianismo primitivo. La administración de recursos en común en las primeras iglesias en el libro de los *Hechos* y el *corpus paulino*», *Iter: Riqueza y pobreza en el mundo clásico y su proyección en el mundo actual* 26, 2020, pp. 187-200.
- HENNINGER, Joseph, «Satan», *Études Carmélitaines* 27, 1948, pp. 107-21.
- HERTLING, Ludwig, *Historia de la Iglesia*. México, Herder, 2003.
- HUPPENHAUER, W., «Belial in den Qumram-Texten», *Theologische Zeitschrift* 15, 1959, pp. 92-6.
- JOHNSON, Paul, *Historia del cristianismo*. Buenos Aires, J. Vergara, 1989.
- LAVANIEGOS, Manuel, «El arte y lo sagrado», *Teoría e historia de las religiones* 2, 1, 2010, pp. 56-114.
- LEHNER, Ernst, *Symbols, Signs & Signets*. New York, Dover, 1960.
- LLORCA, Bernardino, *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid, BAC, 2009.

- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos: Mitos, culturas y religiones*. Barcelona, Herder, 1992.
- MÂLE, Émile, *Art et artistes du Moyen Âge*. Paris, A. Colin, 1927.
- MANZI, Ofelia, «Paganismo / cristianismo: el testimonio de la imagen», *Europa* 7, 2013, pp. 9-28.
- METZGER, Bruce, *The text of the New Testament: Its transmission, corruption and restoration*. Oxford, OUP, 1968.
- MONTERROSA PRADO, Mariano y Elsa Talavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*. México, INAH, 2004.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza, 1927.
- , *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1983.
- PASTOUREAU, Michel y Mario Righetti, *Los colores litúrgicos*. Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- PLAZAOLA, Juan, *Historia del arte cristiano*. Madrid, BAC, 2001.
- QUENSEL NIETO, Verónica, *Surgimiento de la iconografía bizantina y elementos teológicos*. Tesis de maestría, México, Universidad Iberoamericana, 2015.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Serbal, 1996.
- RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*. Madrid, BAC, 1964.
- RIPA, Cesare, *Iconología*. Introd. de Adita Allo Manero. Madrid, Akal, 1987. Vol. I.
- RODILLA LEÓN, María José, «De fábulas y bestiarios: La interpretación simbólica de los animales en la Edad Media», *Medievalia* 27, 1998, pp. 38-43.
- Sacrosanctum, oecumenicum Concilium Tridentinum*. Matriti, Typographia Regia, 1786.
- TORO ICAZA, Benjamín, «El desarrollo arqueológico del antiguo próximo Oriente: su concepción occidental y sus repercusiones en los problemas actuales», *Revista Archivum* 4, vol. 3 (1995), pp. 1-10.
- TURMEL, Joseph, *Histoire du diable*. París, Rieder, 1931.

ZIBAWI, Mahmoud, *Iconos, sentido e historia*. Madrid, LIBSA, 1993.

### *Biblias*

*Biblia de Jerusalén*. Madrid, Desclée de Brouwer Bilbao, 1975.  
*Traducción del Nuevo Mundo de las Sagradas Escrituras*. New York, Watchtower Bible and Tract Society of New York, 1967.

### *Diccionarios*

- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, *Diccionario nacional de la lengua española*. Madrid, R. J. Domínguez, 1852.
- HELDER, Gerardo, *Diccionario de liturgia*. Buenos Aires, Loyola, 2002.
- MILLÁS, Aurelio, *Diccionario de mitología universal*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2003.
- PARRA SÁNCHEZ, A. Tomás, *Diccionario de cultura bíblica*. México, San Pablo, 2012.
- , *Diccionario de liturgia*. 4.<sup>a</sup> ed. México, San Pablo, 1996.
- PILLARD-VERNEUIL, Maurice, *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías*. Barcelona, Obelisco, 1999.
- PIMENTEL, Guadalupe, *Diccionario litúrgico*. México, Ediciones Paulinas, 1989.
- TERREROS, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana*. Madrid, Imprenta de don Benito Cano, 1787. Vol. 2.
- VIDAL MANZANARES, César, *Diccionario de patristica*. Pamplona, Verbo divino, 2008.

*Recursos electrónicos*

- Versiones varias de la Biblia <<http://biblehub.com/>>
- Analecta bollandiana* <<http://www.kbr.be/~socboll/P-Analecta-scope.php>>
- Apophthegmata Patrum* <[http://www.ofs-rgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Est/Ot/ap.htm#\\_CAPÍTULO\\_VII](http://www.ofs-rgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Est/Ot/ap.htm#_CAPÍTULO_VII)>
- Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* (versión latina) <<http://www.thelatinlibrary.com/vorag.html>>
- Traducciones de la Biblia <[http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada\\_escritura/biblia/antiguo\\_testamento/biblia\\_indice.htm](http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/antiguo_testamento/biblia_indice.htm)>
- Cecil Roth, «The Jewish Attitude to Art», c. 1961-1969, *Jewish Virtual Library*, 2008 <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/art>>

## Cronología de la vida de san Antonio

- 251 Posible nacimiento de Antonio. Especulación basada en san Atanasio que afirma que el santo murió con 105 años de edad
- 270-280 Antonio nace en Quemam, El Fayún (Bajo Egipto)
- 288-299 A sus 18 o 20 años mueren sus padres y, al escuchar el *Evangelio de Mateo*, entrega su herencia a los pobres para dedicarse a la ascesis, instalándose con un maestro en las afueras de su pueblo
- 295-300 Se retira como anacoreta a una necrópolis abandonada para comenzar su encierro en el hipogeo
- 300-310 Se retira al desierto oriental en una fortaleza romana del monte Pispir. Allí lo sigue la gente y establece la primera comunidad de anacoretas
- 308 Maximino Daya, tetrarca de Egipto y Siria, retoma las persecuciones
- 310-311 Acude a Alejandría para asistir a los cristianos en las cárceles. El 24 de noviembre del 311, con la muerte de Pedro, patriarca de Alejandría, termina la persecución contra los cristianos y Antonio regresa a Pispir
- 313 Edicto de Milán. Constantino incluye al cristianismo en la libertad de culto
- 315-325 Antonio, para mantener su vida solitaria, escapa a una gruta en el monte Colzim, cerca del Mar Rojo,

- manteniendo el contacto con su comunidad de Pispir
- 318 Comienza la disputa arriana
- 325 El Concilio de Nicea condena el arrianismo
- 328 Atanasio es patriarca de Alejandría y defensor de la ortodoxia nicena
- 335 El Concilio de Tiro rehabilita a Arrio
- 335-350 Luchas entre arrianos y nicenos causan la deposición de obispos, entre ellos Atanasio, quien en el desierto conoce a Antonio y viaja a Roma con sus discípulos para darlo a conocer en Occidente
- 355 Persuadido por Atanasio, Antonio acude a Alejandría para manifestarse contra el arrianismo
- 356 Muere Antonio el 17 de enero en su gruta del monte Colzim, dejando una de sus vestimentas a Atanasio, quien comienza la redacción de la *Vita Antonii*
- 380 Edicto de Tesalónica. El emperador Teodosio oficializa el trinitarismo niceno y condena el arrianismo
- 561 Las reliquias de Antonio son llevadas de Alejandría a Constantinopla
- 1070 Romano IV, emperador de Bizancio, entrega al delfín Guigues I las reliquias del santo, que son depositadas en la iglesia del Priorato Benedictino de Montmajour
- 1085-1095 Gastón de Valloire, con su hijo Girondo, erige un hospital para el cuidado de las enfermedades cutáneas en honor a Antonio, por haberlo sanado de ergotismo
- 1218 La Hermandad de San Antonio recibe la sanción de orden monástica: Orden de los Hermanos Hospitalarios de San Antonio.





*Panorámica iconográfica en torno a la vida de san Antonio abad: un acercamiento desde las fuentes a la producción del arte cristiano* fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2021 en la Editora Seiyu de México S. A. de C. V.

Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie *jillo* así como salida a impresión por demanda.

En el diseño de la colección y en la composición de este volumen, realizados por Editora Seiyu y Juan Pablo Granados Gómez, se utilizaron las familias tipográficas Gentium e Ibarra Real en diferentes puntajes y adaptaciones.

La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma.

El cuidado de la edición académica estuvo a cargo de María Alejandra Valdés García.

Imagen en la cubierta:

Martin Schöngauer (1450-1491), *San Antonio atormentado por los demonios*, c. 1470. Grabado sobre placa de cobre; 300 x 218 mm. Fotografía digital puesta en dominio público por The Metropolitan Museum of Art (The MET), en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos de América.



## Contenido interactivo

Abreviaturas	9
Introducción	13
Advertencia	20
Iconografía e Iconología	21
1.1 Conceptos	21
1.2 La ciencia iconográfica	29
Arte e iconografía cristiana	43
2.1 Arte paleocristiano	49
2.2 Iconoclasia	74
2.3 Los <i>Libros carolinos</i>	92
Fuentes de la iconografía cristiana	97
3.1 Antiguo Testamento	102
3.2 Nuevo Testamento	104
3.3 <i>Evangelios apócrifos</i>	106
La tentación de san Antonio abad	113
4.1 Fuentes principales	113
La tentación de san Antonio, análisis iconográfico	139
5.1 San Antonio abad	147
5.2 Atributos nacidos de la leyenda y patronazgos	162
5.3 Escenas principales de la vida de san Antonio	175
5.4 Escenas menores	239

5.5 Otros símbolos y personajes: los monjes demonio	246
5.6 La calavera y el aceite	247
Conclusiones	251
Bibliografía	257
Cronología de la vida de san Antonio	265



Esta panorámica iconográfica, producto del proyecto PAPIIT “Aproximación a la patrística”, tiene el objetivo de explorar la tradición iconográfica cristiana desde sus orígenes, tomando en cuenta las bases textuales históricas, eclesiológicas y que dieron forma al imaginario y, por ende, al arte sagrado cristiano dotándolo de símbolos universales que han traspasado las fronteras geográficas y temporales. Para ello se ha elegido la figura de san Antonio abad, pues, además de ser el fundador del monacato, es el primer santo al que se rindió culto en un monasterio y, por lo tanto, de los primeros en ser representados. Asimismo, la vida y leyenda del eremita dieron rostro a la mayor parte de los símbolos e ideas del cristianismo: Dios, el diablo, los ángeles, los demonios, los pecados, el exorcismo, la imagen del monje, el modelo de vida cristiana, etcétera; mismos que, a su vez, se originan en una muy antigua tradición oral y textual resultado del sincretismo e inculturación. El escrito nos proporciona a través de cinco apartados el desarrollo de la ciencia iconológica y algunos aspectos generales de la historia del arte cristiano, así como la síntesis de todo ello en la imagen de san Antonio abad a partir de sus fuentes y expresiones artísticas.

