



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS



VITA ANTONII, ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

Presenta

ISAÍ IVANHOE ARGOTT FLORES

DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
Asesor

DRA. MARÍA ALEJANDRA VALDÉS GARCÍA
Co-asesora

México, D. F.

Mayo de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos	5
Abreviaturas	10
Introducción	13
I.I conografía e iconología	20
I.1 Conceptos	21
I.1.1 Representación alegórica de la Iconografía	24
I.2 La ciencia iconográfica	32
II. Arte e iconografía cristiana	49
II.1 Arte paleocristiano	57
II.1.1 Las catacumbas romanas	62
II.1.2 Bizancio	71
II.1.3 Arte post-justiniano (s. VI-VIII d.C.)	82
II.2 Iconoclasia	84
II.2.1 Primera persecución iconoclasta	85
II.2.2 Nicea II, 787 d.C.	93
II.2.3 Segunda persecución iconoclasta	98
II.2.4 La iconoclasia en Occidente	104
II.3 Los libros carolinos	105
III. Fuentes de la iconografía cristiana	111
III.1 Antiguo Testamento	117
III.2 Nuevo Testamento	119

III.3 Evangelios apócrifos	122
IV. La tentación de san Antonio Abad	130
IV.1 Principales fuentes	131
IV.1.1 Atanasio de Alejandría, <i>Vita Anonii</i>	134
IV.1.2 Βίος καί πολιτεία τοῦ οσιοῦ πατρός ημῶν Αντωνιοῦ	142
IV.1.2 Santiago de la Vorágine, o de Varazze, <i>Legenda aurea</i> .	146
IV.1.2.1 <i>Legenda Aurea</i>	148
IV.1.3 Gustave Flaubert, <i>Las tentaciones de San Antonio</i>	150
V. La tentación de san Antonio, análisis iconográfico	161
V.1 San Antonio Abad	171
V.1.1 Tipificación de san Antonio	174
V.1.2 La vestimenta	177
V.1.3 Los atributos	179
V.1.3.1 Atributos universales: el nimbo	179
V.1.4 Atributos genéricos: el libro y el rosario	182
V.1.5 Atributos individuales	185
V.1.6 Atributos simbólicos: la τ, el báculo y la esquila	186
V.1.7 La esquila	189
V.2 Atributos nacidos de la leyenda y patronazgos	189
V.2.1 El cerdo y las llamas	190
V.2.2 Las escenas de la vida y la leyenda	198

V.2.3 EL desierto	201
V.3 Escenas principales de la vida de san Antonio	205
V.3.1 Las tentaciones de san Antonio	206
V.3.2 Los pecados capitales	209
V.3.2.1 Λύπη (tristeza)	217
V.3.2.2 Ὑπερφαινία (envidia)	218
V.3.2.3 Φιλαργυρία (avaricia)	219
V.3.2.4 Φιλοδοξία (vanagloria)	220
V.3.2.5 Γαστριμαργία (glotonería)	222
V.3.2.6 Ἀκήδεια (pereza)	223
V.3.2.7 Ὀργή (Ira)	224
V.3.2.8 Lujuria: San Antonio tentado por un demonio en forma de mujer	225
V.3.3 San Antonio atormentado por los demonios	236
V.3.3.1 San Antonio arrebatado en los aires por demonios	251
V.3.4 Visitando a san Pablo el ermitaño, encuentro con seres mitológicos	276
V.3.4.1 Encuentro con el centauro	280
V.3.4.2 Encuentro con el sátiro	284

V.4 Escenas menores	286
V.4.1 El encuentro de los ermitaños	287
V.4.2 El alma elevada de Pablo el ermitaño	289
V.4.3 La muerte de san Antonio	293
V.5 Otros símbolos y personajes, los monjes demonio	294
V.6 La calavera y el aceite	297
VI. Conclusiones	299
Bibliografía	305
Apéndices	312
I. Monacato	313
I.1 Documentos del monaquismo	327
I.1.2 ' Αποφθέγματα τῶν πατέρων	327
I.1.3 <i>Pachomiana</i>	330
I.1.4 <i>Historia monachorum in Aegypto</i>	331
I.1.5 <i>Historia Lausiaca</i>	332
II. Mapa	335
III. Imágenes	337

Agradecimientos

Ευλογητος Κύριος ὁ Θεός
μου ὁ διδάσκων τὰς χεῖράς
μου εἰς παράταξιν, τοὺς
δακτύλους μου εἰς
πόλεμον.¹

Inicio con este salmo que es atribuido a David, en recuerdo de su batalla con el gigante Goliat, pues, al igual que el salmista, bendigo a Dios, que me ha sostenido y me ha guiado a lo largo de mi camino por la vida.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la oportunidad y de realizar mis estudios de bachillerato en la ENP 5, y la carrera de Letras Clásicas en las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.

Dedico este trabajo especialmente a la memoria de José Pablo Argott González, mi padre, el hombre que con todo su cariño cultivó en mi el amor por las letras y las artes, y que me impulsó a seguir mis sueños sobre todas las cosas, a ti que, con tu ejemplo, me enseñaste que el estudio debe hacerse por amor al conocimiento, tú que me enseñaste a vivir y amar la vida. Agradezco también a Graciela Flores Vivas, mi madre, quien a pesar de las dificultades de la vida no se rindió, gracias por los grandes sacrificios que realizaste para que yo pudiera estudiar una carrera, gracias por tu dedicación y esfuerzo, gracias por los desvelos, por hacer a un lado el cansancio, gracias por tus consejos y por inculcar en mi la férrea disciplina y sentido de responsabilidad que me ha traído a este punto tan importante de mi vida.

¹ Bendito sea el Señor, mi Dios, quien enseña mis manos para la batalla, y mis dedos para la guerra (Sal, CXLII, 1).

Igualmente a mis hermanos Pablo Fernando Argott, que me mostraste la importancia de tener una carrera profesional y que no me negaste tu apoyo y conocimiento cuando lo necesité durante mis estudios; a Zian Galaor Argott, gracias por la infancia feliz a tu lado, porque juntos creamos mundos e historias increíbles, y porque con tus propias dudas, sin quererlo, enriqueciste este trabajo.

Gracias a la familia Argott, que aunque quizá nos hemos distanciado, siempre han estado allí para mí con un oído dispuesto a escuchar y un corazón abierto, especialmente agradezco a Santiago Argott por proporcionarme el apoyo necesario para poder estudiar la especialidad en Patrística. A la familia Flores Vivas, agradezco también su apoyo y cariño a lo largo de mi vida, porque han sido pilares en mi formación como persona, gracias porque aunque la vida ha sido dura, el amor y afecto que me han dado, me ha sacado del caos en que estaba hundido y me han acompañado paso a paso en esta dura escalada hacia la cima.

A ustedes, mis maestros, los verdaderos autores de esta tesis, pues sin sus enseñanzas jamás habría sido posible llevar a cabo este trabajo, gracias por su dedicación y esfuerzo, a ustedes todo mi respeto y admiración, sin embargo, debo hacer mención aparte de algunos que marcaron mi vida y trayectoria académica:

Mtro. David Becerra, mi profesor de griego, porque fuiste la primera figura que conocí al iniciar la carrera y a quien muy pronto admiraría, porque tus clases dieron cimiento a mi formación en Letras Clásicas, porque mucho de lo que aprendí contigo ahora puedo aplicarlo en mi labor profesional, pero sobre todo, gracias por tu apoyo, por tu comprensión y confianza, porque te has vuelto un amigo.

Gracias Lic Alberto Hernández, por la oportunidad de estudiar la especialidad en Patrística, gracias por haberme proporcionado las herramientas necesarias para dar un enfoque distinto, y más completo, a este estudio, gracias por abrir mis ojos a otros horizontes, pero sobre todo por enseñarme que la humildad engrandece el conocimiento.

Al Dr. Erik Velásquez, por darme la oportunidad de realizar el servicio social en su proyecto en el que aprendí y descubrí habilidades distintas y otras aplicaciones de los estudios en Letras Clásicas, gracias porque trabajando contigo aprendí a leer e interpretar otras lenguas antiguas, y otras formas de investigar.

Pero hay dos académicos a quienes agradezco especialmente: Dra. Alejandra Váldez, gracias por el valioso conocimiento que entregó sin medida en sus clases, gracias por su esfuerzo por formar cada vez mejores profesionales en el campo de las letras, pero le agradezco sincera y profundamente por el apoyo que me ha dado a lo largo de la carrera y fuera de ella, usted ha sido mi principal modelo a seguir en mi como docente, gracias por su paciencia, pero sobre todo, por los consejos, las lecciones y por impulsarme a esforzarme y ser mejor; porque, sin sus invaluable aportaciones, este trabajo nunca habría visto la luz.

Gracias Dr. Eduardo Báez, aún recuerdo el miedo con el que llegué a su cubículo para pedirle ser el asesor de este trabajo, miedo que luego se convertiría en un profundo respeto y admiración. A usted le agradezco porque aún sin conocerme aceptó ser el guía y columna vertebral de este trabajo, gracias por sus aportaciones, por introducirme en el mundo de la Historia del Arte, por su confianza, y por esas largas pláticas de las que he aprendido tanto. Sobre todo, gracias por darme la oportunidad de iniciarme en el campo de

la investigación y guiar mis pasos a través de este camino, gracias por introducirme en este mundo absolutamente desconocido y fascinante.

También agradezco a mis compañeros y amigos que me han acompañado a lo largo de mis estudios: primeramente, aunque son parte de mi familia, agradezco a Esly Flores y Adrián Larios, mis primos, porque me han acompañado en esas largas desveladas haciendo más leve el esfuerzo con su plática amena y alocada. Gracias también Alejandro Rosas y Miguel Flores, mis más viejos amigos, toda una vida juntos y años de amistad que han superado grandes obstáculos y distancias, gracias por su cariño y comprensión.

A la memoria de Eduardo Cruz, quien me mostró que la vida es algo hermoso que vale la pena vivir sin importar la fugacidad de nuestra estancia en este mundo, gracias amigo, a ti Lucio Ismael González, mi hermano y amigo incondicional tanto para morir, como para vivir, Carlos Moisés Pérez, hermano en espíritu y a Roberto Villa, el amigo más honesto que he conocido, también a ustedes dedico este trabajo, mis mejores amigos, y hermanos de armas gracias porque han estado allí siempre, en las buenas y las malas, en la vida y en la muerte, porque hemos reído, llorado, cantado y hasta nos hemos arriesgado juntos, cada uno ha marcado mi vida de una forma importante, gracias por su amistad.

Gracias también a aquellos cuyo paso efímero por mi vida dejó una huella importante, y, aunque nuestros caminos se han separado, siempre los llevaré conmigo.

A ti, Laura Denise Montes de Oca Fernández, mi más grande amiga y amada *banfenid*, el uno en el millón en la estadística, que, contra toda probabilidad, ha demostrado que vale la pena luchar. Gracias porque cuando mis sueños parecían desvanecerse como la tenue luz del ocaso y estuve a punto de caer me encontraste y te convertiste en la fuerza y el

aliento que necesitaba, gracias porque tú me inspiraste a no tener miedo y a seguir la voz de mi corazón, y ahora en mi hay una parte de ti que nunca podrá ser borrada. Gracias por tu paciencia y comprensión, gracias por sacrificar tu tiempo, aun cuando no lo tenías para dedicarlo a la lectura y corrección de este trabajo para que yo pudiera cumplir mi sueño. Por tu bondad y sacrificio me inspiraste a ser mejor para ti, ahora puedo decir, orgullosamente, que esta tesis lleva mucho de ti, gracias por estar siempre a mi lado y por compartir la aventura de la vida, que espero podamos seguir escribiendo juntos.

No queda más que agradecer al Todo Poderoso, quien ha bendecido mi vida y me permite alcanzar un peldaño más, la conclusión de un ciclo y el inicio de otro, gracias a ti, mi fuerza y mi roca.

Abreviaturas

Bíblicas

<i>Gn.</i>	Génesis
<i>Ex.</i>	Éxodo
<i>Núm.</i>	Números
<i>Dt.</i>	Deuteronomio
<i>Jos.</i>	Josué
<i>Jue.</i>	Jueces
<i>1S.</i>	Primera de Samuel
<i>2.S</i>	Segunda de Samuel
<i>1 R.</i>	1ª de Reyes
<i>2 R.</i>	2ª de Reyes
<i>1Cr.</i>	1 Crónicas
<i>Jb.</i>	Job
<i>Sal.</i>	Salmos
<i>Pr.</i>	Proverbios
<i>Is.</i>	Isaías
<i>Dn.</i>	Daniel
<i>Ez.</i>	Ezequiel
<i>Os.</i>	Oseas
<i>Jon.</i>	Jonás
<i>Zac.</i>	Zacarías

<i>Mt.</i>	Evangelio según san Mateo
<i>Mc.</i>	Evangelio según san Marcos
<i>Lc.</i>	Evangelio según san Lucas
<i>Jn.</i>	Evangelio según san Juan
<i>Hch.</i>	Hechos de los Apóstoles
<i>Ro.</i>	Epístola a los romanos
<i>1 Cor.</i>	1ª Epístola a los Corintios
<i>2 Cor.</i>	2ª Epístola a los Corintios
<i>Ef.</i>	Epístola a los Efesios
<i>1 Tm.</i>	1ª Epístola a Timoteo
<i>Tt</i>	Tito
<i>Heb.</i>	Hebreos
<i>1P.</i>	1ª Epístola de san Pedro
<i>2P.</i>	2ª Epístola de san Pedro
<i>Ap.</i>	Apocalipsis
<i>Tb.</i>	Tobit

Generales

<i>Apol. ad. Const.</i>	Atanasio, <i>Apologia ad Constantinum</i>
<i>Apol. c. aria.</i>	Atanasio, <i>Apologia contra Arrianos</i>
<i>Apol. de fuga</i>	Atanasio, <i>Apologia de fuga</i>

<i>De vir.</i>	Hieronymus, <i>De viris illustribus</i>
<i>Eus., HE</i>	Eusebius Caesarensis, <i>Historia Ecclesiastica</i>
<i>Eus., VC.</i>	Eusebius Caesarensis, <i>Vita Constantini</i>
<i>Hes., Teo.</i>	Hesiodo, <i>Teogonía</i>
<i>Hist. Aceph.</i>	Atanasio, <i>Historia acephala</i>
<i>Hom.</i>	<i>Homilias clementinas</i>
<i>Hier. Ep</i>	Hieronimus, <i>Epistulas</i>
<i>Ir. AH.</i>	Iraeneus, <i>Adversus Haereses</i>
<i>Ov., Met.</i>	Ovidio, <i>Metamorfosis</i>
<i>PL</i>	Migne <i>Patrología latina</i>
<i>PG</i>	Migne, <i>Patrología graeca</i>
<i>S. Bonav., Ser.</i>	San Buenaventura, <i>Sermones</i>
<i>Sóc., HE.</i>	Sócrates, <i>Historia Ecclesiastica</i>
<i>Soz., HE.</i>	Sozomeno, <i>Historia Ecclesiastica</i>

Introducción

La educación estética forma parte fundamental de toda sociedad pues, para poder realizar un acercamiento a su pensamiento en algún momento determinado de su historia, uno de los elementos que hay que tomar en cuenta es el perfeccionamiento que ha alcanzado en las Bellas Artes, ya que, por medio de éstas, ya sean funcionales -como la Arquitectura- o sólo contemplativas -como la Música o las Artes Plásticas-, nos enteraremos del desarrollo, ideología, corrientes de pensamiento y situación económica, política y social, entre otras cosas, de una sociedad dentro de un contexto temporal y espacial determinado.

La historia de la Iglesia cristiana no es la excepción, ya que, para ésta, ha sido fundamental el desarrollo del arte sacro, al que se ha considerado, desde el séptimo Concilio ecuménico (Nicea, 787), convocado por Irene II, madre de Constantino VI - entonces emperador-, como una forma de educar al cristiano, tomando en cuenta que para entonces no todo cristiano tenía acceso a las Escrituras y que la 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 eficaz medio de enseñanza, 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 observador al deseo de seguir el ejemplo de los modelos originales, y le sería mucho más sencillo recordar sus vidas.

En el siglo IV, en el desierto del Mar Rojo, se establecieron dos monasterios coptos, uno dedicado a san Antonio Abad y el otro, a Pablo el ermitaño; estos son 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 les rindió culto en un monasterio y, por lo tanto, los primeros en tener una representación pictórica dentro de la tradición monástica y eclesiástica.

Debe puntualizarse que, de acuerdo con el II Concilio de Nicea, la tradición iconográfica, para que sea aceptada, debe tener su base la tradición oral y escrita, hecho que permite 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 les ha dado mayor relevancia en la cuestión iconográfica, de acuerdo a su carácter “edificante” para la vida de sus discípulos, primeramente, y para la Iglesia en general. Los más sobresalientes son cuatro:

- I. *La tentación de san Antonio Abad*
- II. *San Antonio atormentado por los demonios*. Este episodio presenta dos versiones diferentes:
 - II.1 *San Antonio tentado por un demonio con figura de mujer*.
 - II.2 *San Antonio abad visitando a san Pablo el ermitaño*.

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*², escrita por Atanasio de Alejandría en el s. IV d.C., que también puede ser considerada como la primera gran obra hagiográfica cristiana; posteriormente, la tradición es recogida por el obispo Santiago de Vorágine³, quien, a modo de síntesis, incluye la vida del santo con varios añadidos importantes, dentro de la *Legenda aurea* alrededor del siglo XIII d. C., 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, 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 la que recoge elementos básicos de la iconografía, que influyeron el arte en su época y en el mundo actual.

Existen 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 para compilar miles de imágenes de todo origen, y hacer su descripción; o la célebre *Iconografía del arte cristiano* de Louis Reau (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 Emile Mâle, Gabriel Millet, Jean Paul Perdizet, Martial Leroquais, sólo por mencionar algunos. Sin embargo, además de que son poco traducidos a nuestra lengua, todos han dejado de lado la tradición que existe detrás de estas representaciones y símbolos, o lo

² Βίος καί πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἀντωνίου.

³ Es el nombre españolizado del beato *Jacopo da Varazze*.

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 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 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 anteriormente dicho, este trabajo tiene el objetivo de explorar esa vasta tradición iconográfica del cristianismo desde sus más remotos orígenes, tomando en cuenta las bases históricas, eclesiológicas, teológicas y, sobre todo, 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. Para ello 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, 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: como 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 o resultado del sincretismo e inculturación a lo largo de la historia.

Para lograrlo 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 ello depende la mejor comprensión del análisis iconográfico. También se debe hacer un breve recorrido por 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 puede comprenderse al 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, haciendo una selección de diversas representaciones de san Antonio Abad, ubicadas en diferentes contextos, en las que se vea reflejada la tradición iconográfica explorada, con base en lo descrito por las fuentes escritas, como en lo aceptado y reglamentado por los grandes concilios ecuménicos, se hará la descripción iconográfica de las imágenes, paralelamente al estudio de los textos fuente sobre la vida del eremita en los que se recogió dicha tradición y que definieron la representación de sus elementos, estos 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* (en latín), escrita por Santiago de la Vorágine; y *Las tentaciones de san Antonio* de la pluma de Gustave Flaubert, 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 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

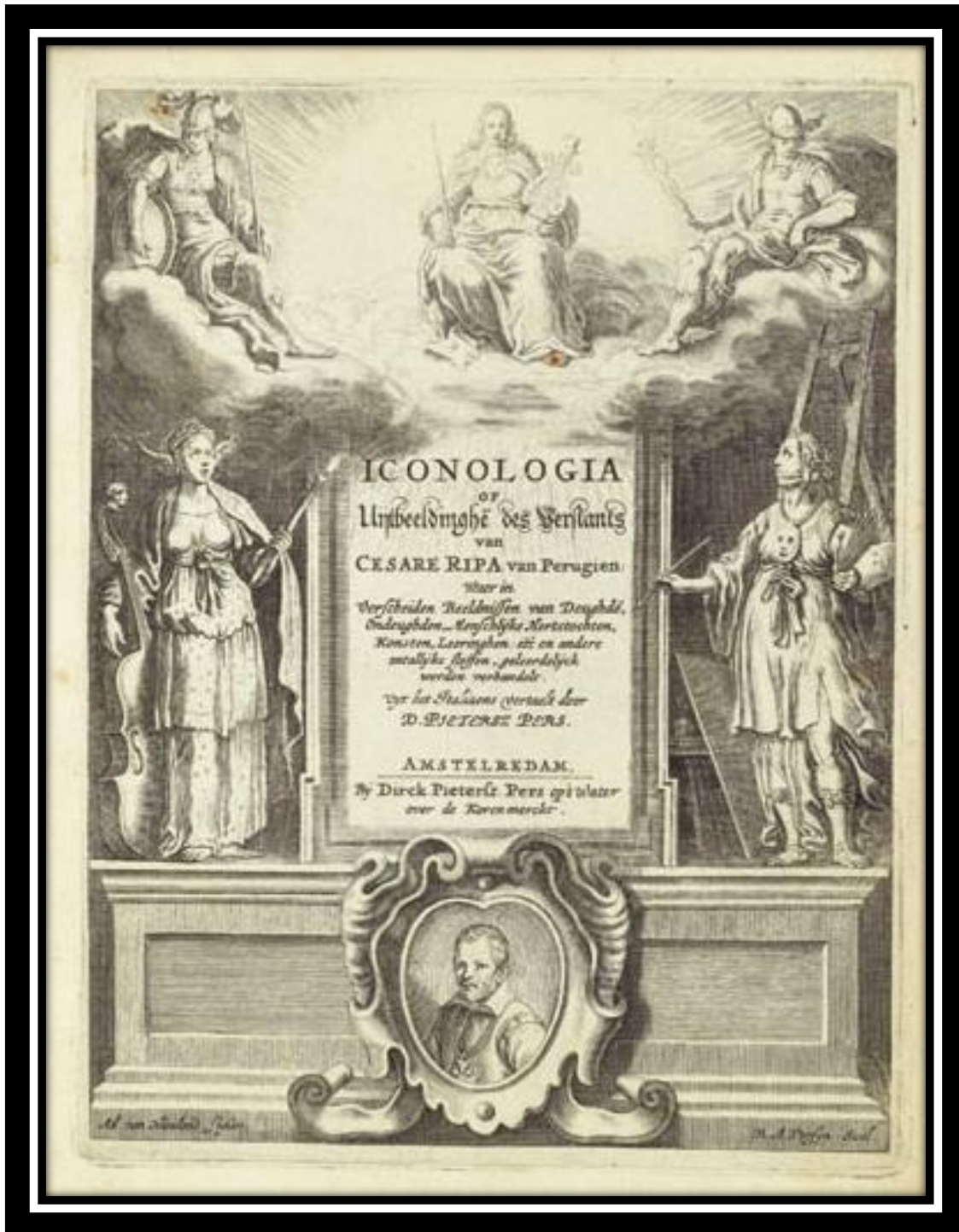
Por un lado, cabe mencionar que la tradición hagiográfica es la continuación de lo que comenzó con los Evangelios, que, a su vez, es el resultado de cientos de años de tradición judía, por lo que, para poder llevar a cabo este estudio, será fundamental remitirse a las Sagradas Escrituras. Sin embargo, 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 las versiones de los LXX y 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, dentro de su vocabulario, el nombre de algún demonio, o termino 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 de la tesis 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 a 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 vive, con ligeros cambios, a través del discurrir 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: para el escrito de Atanasio: *Vita Antonii*; para la leyenda de Santiago de Vorágine: *Historia de sancto Antonio*; y para la novela de Flaubert: *Las tentaciones de san Antonio*, respectivamente.

Iconografía e Iconología



I. Iconografía e Iconología

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 astrografía⁴.

I.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: ἵχνοϛ (huella de la planta del pie), εἰκόν (imagen o retrato) y εἰκονολογία, usado por Platón con el significado de "lenguaje figurado"⁵; 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, igualmente, *iconographia* aparece en las *Notas Tironianas*⁶ (484 d.C.), aquí significando "arte del dibujo". En los léxicos no registran el uso de iconología⁷.

⁴ Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Alianza, Madrid, 1955, p. 32.

⁵ Platón, *Fedro*, 266d-267d. Derivado de su etimología εἰκόν y λόγος, es decir: hablar con imágenes.

⁶ Sistema de escritura inventado por Marco Tulio Tirón (41 a.C.- 4 d.C.) que constaba de unos quinientos signos distintos que le permitían resumir y copiar rápidamente toda clase de textos, y que

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*⁸. Al parecer, estos términos no fueron usados durante la Edad Media, prefiriéndose su equivalente latino (*planta*) o romance; 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 romances. 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 1583⁹. Esta voz, vertida al italiano por Cesare Ripa (1555-1622 d. C.) como *ichonografía*, 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

era ideal para escribir las cartas y discursos de su amo, por lo que es considerado el antecedente de la taquigrafía actual.

Tirón utilizó su sistema en el año 63 a. C. 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 los 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.

⁷ *Thesaurus linguae latinae*.

⁸ *De Architectura* X, I, 2; entre los años c. 25- 23 a. C.

⁹ AA.VV., *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 243 ("*Ignographia del Sagrario...*").

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 utilizándose a lo largo del siglo XVI y hasta el XVII. A finales del siglo XVII adquiere un significado general, en Furetière¹⁰ y después en Antonio Palomino (1655-1726)¹¹, para quienes iconología es un término para escultores y pintores, el cual se refiere a la representación alegórica; esta acepción se sigue utilizando en el siglo XIX y es 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, Emile Mâle da noticia de su redescubrimiento y utilidad en 1927¹², y al año siguiente, G. J. Hoogewerff en el Congreso Internacional de las Ciencias Históricas de Oslo¹³, hace referencia al mismo asunto presentándolo como auxiliar de la Iconografía, ciencia que permite la explicación de la obra de arte. Hasta 1939 E. Panofsky utilizó el término para dar nombre a su propio método de investigación artística, adquiriendo así su significación actual¹⁴.

¹⁰ *Diccionario universal*, La Haya, 1690.

¹¹ Pintor español que dedico 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.

¹² *Art et artistes du Moyen Âge*, 1927.

¹³ En su ponencia: *L'íconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chretien*.

¹⁴ *Encyclopedia of World Art*, s. v. "Iconography and Iconology".

El término Iconografía no se incorpora al castellano sino hasta mediados del siglo XVIII, significando "descripción de imágenes" en Terreros (1787)¹⁵, 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 Didrón, *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 Emile Mâle y la escuela francesa de estudios medievales.

I.1.1 Representación alegórica de la Iconografía¹⁶

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

¹⁵ *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana*, Madrid, vol. II, 1787.

¹⁶ Para todos estos asuntos y las ediciones de la obra de Cesare Ripa ver la introducción de Adita Allo Manero en: Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, 1987.

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".

Si bien Jean Baudoin (1636) representó en la portada de su obra *Iconologie* las fuentes de la Iconología: jeroglíficos egipcios, la primera representación gráfica de la alegoría nos la va a ofrecer Juan Bautista Boudard (Fig 1), 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*



I C O N O L O G I E .

Fig. 1: J. B. Boudard, *Iconología* (1759)

*ella representa [...]*¹⁷ en una obra en la que modernizó la *Iconología* de Ripa, su *Iconología* publicada en Parma hacia 1759. En la portada de los tres volúmenes que constituyen su obra va a representar, en el primero, la alegoría de la *Iconología*, y en su correspondiente voz, 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

¹⁷ Bautista Boudard Juan, *Iconologie*, Parma, 1759. Obra en tres volúmenes que trata de completar los huecos dejados por Cesare Ripa en su obra jo, homónima.

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".¹⁸

En las portadas del segundo y tercer volumen representa alusiones a las fuentes de esta ciencia: el jeroglífico egipcio y la numismática.



Fig. 2: César Orlandi, *Iconología* (portada)

Algo después, el abad César Orlandi (Fig. 2) publicó en Perugia otra edición reformada de la *Iconología*, hacia 1744, en cuya portada aparece nuestra 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 Humbert François Bourguignon, llamado Gravelot, y, en 1790, Charles Nicolas Cochin, el joven, realizaron otra imagen (Fig. 3) 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:

¹⁸ Boudard, Jean Baptiste, *Iconologie*, p. 99.

"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..."



Fig. 3: Gravelot, *Iconologie*

En 1850 R. J. Domínguez, en su *Diccionario*¹⁹ describe la Iconología teniendo en cuenta las representaciones de Boudard y de Gravelot:

Se personifica la iconología en una mujer 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.

Erwin Panofsky, historiador del arte, quien estableciera uno de los más reconocidos métodos iconológicos, también será quien, a mediados del siglo XX²⁰, diferenciará de un modo más objetivo las acepciones de estos términos: y así, 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.

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.

¹⁹ Domínguez, Ramón Joaquín: *Diccionario nacional de la lengua española*, Madrid, 1852.

²⁰ Panofski, Erwin, *Estudios sobre iconología* (1939), (Trad., Madrid, Alianza, 2008).

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 estudio²¹:

- *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.
- *Iconografía de una época*: agrupa toda obra que ilustre en sí un periodo determinado de la historia, por ejemplo, la Revolución Francesa.
- *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, por eso es que comenzó a utilizarse en Italia para designar los estudios dedicados a las colecciones de retratos de personajes ilustres, en los que se trataba de caracterizarlos en función de la moda, peinado y su perspectiva histórica de acuerdo al marco arquitectónico en el que encajaban dando como resultado la historia de dichos personajes; la iconografía, por otro, tiene una configuración

²¹ Esto según lo propuesto por Réau, Louis, en su *Iconografía del arte cristiano, introducción general*, cap. I, p. 13-ss.

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 C. 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 Aby Warburg²² llamado “método iconológico”. Mismo que Erwin Panofsky, expone en su libro, *Estudios sobre Iconología*, aunque bajo su propia concepción de éste,

²² Abraham Mortiz Warburg, también llamado Aby Warburg (1866-1929), era un historiador del arte y teórico cultural alemán que fundó la Biblioteca de Estudios Culturales *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, 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.

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:

- a) *Análisis preiconográfico*: La obra debe analizarse dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo que el tratamiento de sus formas indiquen.
- b) *Análisis iconográfico*: Se analizan todos los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características.
- c) *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 la historia de una obra de arte.

I.2. La ciencia iconográfica

*Que no conozca el significado de mi arte,
no significa que no lo tenga.*

Salvador Dalí

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 primer 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

Fasto 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 Bolandistas²³, en Amberes, alrededor de 1794. Esta comunidad entregada del todo a la labor erudita concreta de exponer de 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, dom 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 benedictino 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.

²³ *Société des Bollandistes*.

Hasta aquí los primeros trabajos que pueden ser considerados el origen de la ciencia 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 Historie 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 Napoleon Didrón publica su *Iconographie chrétienne - Historie de Dieu*, centrándose en la iconografía cristiana como tal.

Posteriormente, junto con el jesuita Charles Cahier, en 1844 comienzan la publicación de los *Annales archéologiques*, la revista de iconografía más antigua de la historia, constituyéndolo en el 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 Didrón 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 Roma, 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 antérieurs 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 y que, 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 proponen 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 *Revue de l'art chrétien* publicados 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 *Los instrumentos de la Pasión* (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 Apia y responsable del Museo cristiano lateranense, hizo grandes aportaciones como son su compilación *Corpus Inscriptionum Latinarum* en 1854, y principalmente, por fundar en 1861 el *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, quien publicara en 1860 su *Iconographische Studien*. Apenas unos veinte años después, Didrón 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'Abbye de Saint Denis en France*²⁴ de Félicie d'Ayzac, Anna Jameson

²⁴ Publicado en París en dos volúmenes hacia 1860.

popularizó los estudios iconográficos en Inglaterra con su obra *Sacre and Legedary Art*, reeditada posteriormente muy a menudo²⁵.

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 a ésta 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 para 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 Egipto²⁶, la iconografía, específicamente la cristiana, da un gran salto y se renueva por completo, pues ofrecen un panorama totalmente diferente al que se tenía en los siglos precedentes con sus exploraciones a través de las catacumbas en la

²⁵ La última edición conocida de esta obra fue impresa en inglés con notas de Estelle M. Hurl; St. Clair Shores, Michigan, Scholarly Press, 1972.

²⁶ Toro Icaza Benjamín, “El desarrollo arqueológico del antiguo próximo Oriente: su concepción occidental y sus repercusiones en los problemas actuales”, *Revista Archivum*, año III, No 4, 1995, pp 1-10, Universidad de Chile.

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 armenia²⁷, planteó el dilema entre Oriente y Roma con su polémica obra *Cimbaue*²⁸ und *Rom* (1887) en la que hace hincapié en el hecho de decir que los bizantinos fueron la principal influencia del pintor italiano, 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*²⁹, 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 fue el que 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 Didrón, consagró al arte gótico medieval. Su

²⁷Cuestión estudiada en su obra titulada *Die Baukunst der Armenier und Europa*.

²⁸ 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 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.

²⁹ El Oriente y Roma: Contribuciones a la historia del arte cristiano antiguo, finales y principios.

primera gran obra, publicada en 1898 fue *L'Art du religieux du XIIIe siècle en France*³⁰, estudio sobre la iconografía en el arte extraído de las catedrales más importantes de Francia. 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*³¹, 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 título de *L'Art religieux du XII^{ème} siècle*³², 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 exposición³³.

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

³⁰ Última edición en francés. A. Colin, París, 1987.

³¹ Última edición en francés. A. Colin, París, 1995. Edición en español: *El gótico: iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro, 1986.

³² Este estudio se incluye en *El arte religioso del siglo XII al XVIII*, FCE, México, 1952.

³³ Réau Louis, *Iconografía del arte cristiano: Introducción general*, p. 28.

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 con mayor seriedad.

A pesar de que Emile Mâle ha sido uno de los estudiosos que mayores aportaciones ha dado a esta ciencia, otros eruditos, con formación en arqueología grecorromana 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 Réau³⁴, que dedicaron su esfuerzo a dar honor a esta nueva ciencia con sus investigaciones, ellos son Gabriel Millet (1867-1953)³⁵, 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 el resurgimiento de éstos a finales del siglo XIX y principios del XX, sobre todo durante su estancia en la Escuela Francesa de Atenas. 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 XIVe XVe siècles*. Luego de varias visitas al Monte Athos publicó estudios iconográficos como *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos* (1904) donde analizó no sólo los monumentos arquitectónicos, sino también la

³⁴ *Ibidem* p. 29.

³⁵ *Index of Christian Art*, Princeton University, 1899.

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 XIe* 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 también, de 1904, *La querelle des images*, de 1918, *L'art chrétien*, estudio acerca de los orígenes de la iconografía cristiana, y, de 1924 *L'art byzantin*, 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, 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 convirtiéndose en el director del Museo de Bellas Artes en Francia, publicó el primer volumen de la edición monumental de su estudio respecto a pintura barroca titulado *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und der 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 la École de Chartres, y l' École Pratique 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 que cubre ésta desde la época del cristianismo primitivo hasta el llamado *Quattrocento*, de los cuales él había programado publicar veintiún volúmenes, de los que 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, de 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 los estudios más analíticos y críticos en cuanto a la hagiografía.

También de escuela francesa, el benedictino dom Henri Leclercq, quien junto con dom 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. Y del padre jesuita Guillaume de Jeraphanion (1877-1948), profesor y miembro del Instituto Pontificio Oriental de Roma y miembro de la *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, quien fue el primero en llevar a cabo una exploración sistemática en Capadocia, cuyo resultado fue la publicación de su obra monumental en

cinco volúmenes³⁶ titulada *Una nouvelle province de l'art byzantin: les églises rupestres de Cappadoce*, 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 ésta interrumpida a causa de la Revolución Francesa, lográndose la publicación trimestral de los *Analecta Bollandiana*, aún publicadas hoy día³⁷, en la cual 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 las 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*³⁸ (1895), 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*

³⁶ Publicada en París entre 1925 y 1942.

³⁷ Publicadas en latín y francés por la *La Société des Bollandistes* en su sitio web: <http://www.kbr.be/~socboll/P-Analecta-scope.php> (ISSN 0003-2468), consultada el 11-04-2012

³⁸ *Bibliotheca Hagiographica Graeca, Novum auctarium*, ed. François Halkin, *Hagiographica* 65 (Bruselas, Société des Bollandistes, 1984).

hagiographiques (1905-1906)³⁹, *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)⁴⁰, quien se iniciara en la Sociedad Bolandista en 1941, dedicó gran parte de su obra al campo de la hagiografía de Oriente y sus relaciones con la bizantina, quien publica 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, 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 método 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, por la influencia religiosa de su familia judía, se interesó por el arte religioso y su evolución, tema de su tesis de doctorado. Gombrich fue un escritor prolífico, pues escribió cerca de veintiseis obras respecto a la imagen sagrada, de estos se consideran los más importantes, por sus aportaciones a la ciencia iconográfica, son: *Historia del Arte* (1950) que presenta

³⁹ Bruselas, 1905. También existe una edición en inglés traducida por Donald Attawater, 1955.

⁴⁰ Analecta Bollandiana 69 (1951) 1-59.

una historia, desde el punto de vista de la sociología, de 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*⁴¹ y de *Saint-Denis*⁴², en los que estudia el simbolismo arquitectónico de estatuas como el dragón, la comadreja, el uro, el elefante y los animales del *Apocalipsis*, también 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 realizados en las catacumbas, sitio de gestación del arte cristiano. Uno de los principales trabajos 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 paleocristiano del siglo XVI estableciendo así una verdadera historia del arte italiano, al igual que un gran número de obras de divulgación sobre hagiografía como es el *Mille santi nell'Arte*.

⁴¹ *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* / Estatuas del pórtico norte de la Catedral de Chartres, o explicación de la presencia de las estatuas de la belleza, el placer, el honor, en las basílicas cristianas.

⁴² *Saint-Denis, sa basilique et son monastère* (1867).

Inglaterra y Estados Unidos no se quedan atrás aportando, sobre todo, 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 para Europa una copia en la Biblioteca Vaticana de Roma.

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, dónde 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*, en el que estudia la evolución de la iconografía cristiana desde sus orígenes en las ilustraciones paleocristianas, entre otras obras monográficas sobre artistas alemanes y rusos.

Finalmente, Latinoamérica 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, en 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* en 1992. 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, así como también pueden ser mencionados varios seminarios y cursos especiales respecto a la iconografía, principalmente novohispana, impartidos en instituciones como la UNAM, el INAH o el INBA, pero que recogen gran parte de la tradición que llegara a nuestro territorio desde el viejo continente.

Arte e iconografía cristiana



Monograma de Cristo junto a dos palomas. Copia en yeso de un original procedente de los Museos Vaticanos. IV-V d. C. Museo de la Civilización Romana. Roma.

II. Arte e iconografía cristiana

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.⁴³

Si bien este trabajo no tiene como 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, 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; el trato con este poder sólo inteligible, normalmente, sólo puede realizarse en formas sensibles. Para

⁴³... *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* (Máximo el Confesor, *Mistagogia* II, c).

ello, el creyente se sirve del culto, obligatorio en toda comunidad religiosa, como una experiencia física que se 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.

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 primitivos votos propiciatorios se configuraron como cultos religiosos para los que la imagen de los dioses dejó de representar, únicamente, sus 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 patrona y promotora de la mayor parte de la producción artística que actualmente se conserva en los acervos, que si bien, vale

la pena mencionar, en gran medida es aportación de coleccionistas privados, la mayor parte del arte religioso pertenece a la Iglesia a pesar de todos los altibajos que sufriera a lo largo de su historia.

Al principio, las comunidades cristianas carecían de un arte y cualquier imagen que los identificara como tal a causa de diversas circunstancias, principalmente, las constantes persecuciones de las que eran víctimas por parte de las autoridades romanas por crímenes contra el estado, entre los que resalta el de *lesa majestad*⁴⁴, o por el miedo de caer en la idolatría, como sucedía con los antiguos dioses, condenada ya desde el Antiguo Testamento, en el segundo mandamiento⁴⁵.

Por otro lado estaba el lento desarrollo 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 pudieran entenderlos y de esta forma evitaran ser descubiertos por las autoridades romanas, que los consideraban gente subversiva.

Muy pocos cristianos “primitivos” estimularon la producción artística por dos principales razones: 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 d. C.). La oposición

⁴⁴ Ludwing Hertling, *Historia de la Iglesia*, p. 64-ss.

⁴⁵ Ex. XX, 4.

paleocristiana respecto a las imágenes tenía varias procedencias: Siendo el cristianismo de tradición judía aceptaron el segundo mandamiento:

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 filiis in tertiam et quartam generationem eorum qui oderunt me et faciens misericordiam in milia his qui diligunt me et custodiunt praecepta mea⁴⁶.

Aun cuando los mismos judíos de varias comunidades ya habían flexibilizado esta prohibición, aceptando el uso de imágenes, hacia el siglo I d. C., otro factor determinante para el rechazo de las imágenes 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, considerado por el cristianismo como 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

⁴⁶ 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 alguna representación 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 la tercera y cuarta generación de estos que me negaron y teniendo misericordia en gran manera estos quienes me (siguieron) y guardaron mis preceptos (*ibidem*. XX, 1-6).

partir del año 300 d. C., con el Concilio de Elvira (306-324 d. C.). Finalmente otra actitud que desalentó al arte sacro fue la naturaleza apocalíptica de esta nueva religión, pues los Evangelios predicaban lo perecedero 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 pertenecen a grupos que tuvieran la posibilidad económica de patrocinar la producción artística, además de las persecuciones, que en algo debieron perjudicarla.

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 a su formación judía y en la filosofía romana de la época, hace una reflexión acerca del porqué no es posible hacer una representación de Dios, y escribe:

Διότι τὸ γνωστὸν τοῦ θεοῦ φανερόν ἐστιν ἐν αὐτοῖς ὁ γὰρ θεὸς αὐτοῖς ἐφάνερωσεν· τὰ γὰρ ἀόρατα αὐτοῦ ἀπὸ κτίσεως κόσμου τοῖς ποιήμασιν νοούμενα καθορᾶται ἢ τε αἰδῖος αὐτοῦ δύναμις καὶ θειότης εἰς τὸ εἶναι αὐτοὺς ἀναπολογήτους· διότι γνόντες τὸν θεὸν οὐχ ὡς θεὸν ἐδόξασαν ἢ εὐχαρίστησαν ἀλλ' ἐματαιώθησαν ἐν τοῖς διαλογισμοῖς αὐτῶν καὶ ἐσκοτίσθη ἡ ἀσύνετος αὐτῶν καρδία· φάσκοντες εἶναι σοφοὶ ἐμωράθησαν· Καὶ ἥλλαξαν τὴν δόξαν τοῦ ἀφθάρτου θεοῦ ἐν ὁμοιώματι εἰκόνος φθαρτοῦ

ἀνθρώποῦ καὶ πετεινῶν καὶ τετραπόδων καὶ
ἐρπετῶν⁴⁷.

Dios, por tanto, para Pablo, 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.

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 Ἄγνωστῷ θεῷ se dirige al pueblo, y comienza su evangelización diciendo:

ὅν οὖν ἀγνοοῦντες εὐσεβεῖτε, τοῦτον ἐγὼ
καταγγέλλω ὑμῖν.⁴⁸

El rechazo por las imágenes ya estaba muy 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 manda que sea 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

⁴⁷Porque 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 (*Ro.* I, 18-23).

⁴⁸ Pues bien, lo que adoráis sin conocer, eso os vengo yo a anunciar (*Hch.* XVII, 23).

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.⁴⁹

El mismo Poncio Pilatos, transgrediendo el respeto que se tenía a las leyes judías, introdujo a 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 garganta aseguraban que preferían morir antes que admitir algo “en contra de sus sabias 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.

Πάλιν δὲ τῶν Ἰουδαίων ἰκτετεία χρωμένων ἀπὸ
συνθήματος περιστήσας τοὺς στρατιώτας ἠπείλει
θάνατον ἐπιθήσειν ζημίαν ἐκ τοῦ οὐξέος, εἰ μὴ
παυσάμενοι θορυβεῖν ἐπὶ τὰ οἰκεία αἰοίεν. οἱ δὲ
πρηγεῖς ῥίψαντες ἑαυτοὺς καὶ γυμνοῦντες τὰς
σφαγὰς ἠδονῇ δέξασθαι τὸν θάνατον ἔλεγον ἢ
τολμήσειν τὴν σοφίαν παραβῆσεσθαι τῶν νόμων⁵⁰.

Sin embargo, pasado el tiempo, y aún en un ambiente sumamente hostil para la vida de la primitiva Iglesia, a las afueras de la antigua ciudad de Roma, en los túneles de

⁴⁹Cfr. Flavio Josefo, *Ant. Iud.*, XVII, VI, 2-4.

⁵⁰ Y, al contrario, la súplica de los judíos aliados por un convenio, habiendo sido destruidas las tropas, amenazó con la muerte y con perseguirlos si no se abstendían de perturbar a la comunidad, pudiendo ser desterrados. Y éstos se arrojaron al suelo y, mostrando las gargantas, también decían preferir la muerte con placer que osar de transgredir la sabiduría de las leyes (romanas) (Flavio Josefo, *Ant. Iud.*, XVIII, I, 3).

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, etcétera⁵¹, 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 pudiera imputar crímenes ya sea por ignorancia o por asociación con los símbolos de las religiones, entonces aceptadas dentro del Imperio.

II.1 Arte paleocristiano

*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*⁵².

Antoni Gaudí

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; designa la producción artística desarrollada en los siglos que median la Antigüedad Clásica y la Edad Media, 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.

⁵¹ Cabral Pérez, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, p. 100, 102 y 117.

⁵² 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.

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. 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, celebrado en el 787 d.C., 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:

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
[...] ⁵³

Hacia el siglo IV el emperador Constantino declaró oficial la religión cristiana al ver en el cielo una señal divina, la cruz junto con un mensaje que le informaba:

αὐτοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἔφη ἐν αὐτῷ οὐρανῷ
ὑπερέμμενον τοῦ ἡλίου σταυροῦ τρόπαιον ἐκ

⁵³ II Concilio de Nicea, tomado de *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Alberigo Giuseppe (ed.), Dehomiane, Boloña, 1991.

φωτὸς συνίστημενον, γραφήν τε αὐτῷ συνήφθαι
λέγουσαν· Τουτῶ νικά⁵⁴.



Fig. 4: Alexámenes adora a su Dios

Luego de este hecho los paleocristianos pudieron salir a la luz y realizar su culto libremente y así, gradualmente, desarrollar y adoptar las imágenes propias de su culto.

En estos primeros siglos el pensamiento cristiano se vio reforzado por las obras de los grandes filósofos de la época como san Ambrosio (340-397 d. C.), san Jerónimo (340-420 d. C) o san Gregorio Magno (c.540-604 d. C.), cuya influencia fue determinante para definir la teología cristiana y también, en consecuencia, en la aceptación y evolución del arte cristiano.

Sin embargo, cabe mencionar que también existen testimonios no cristianos del uso de símbolos cristianos, con los cuales se identificaba la primitiva comunidad 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 “grafiti de Alexámenes” (Fig. 4), que es considerada la primera representación documentada de la

⁵⁴ Y dijo que vio con sus propios ojos en el mismo cielo una cruz situada sobre el sol, iluminando a las tropas reunidas y decían que estaba escrito en ésta: con ésta vencerás (Eus., *HE IX*, 9). *Cfr.* Eus., *VC I*, 28, 31 y 38.

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 d. C. encontrado en una escuela de pajes anexo 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 cómo los paganos se escandalizaban de que los cristianos adoraran a un crucificado⁵⁵, ya que la muerte en la cruz era la condena más vil, reservada sólo para esclavos y criminales mayores.

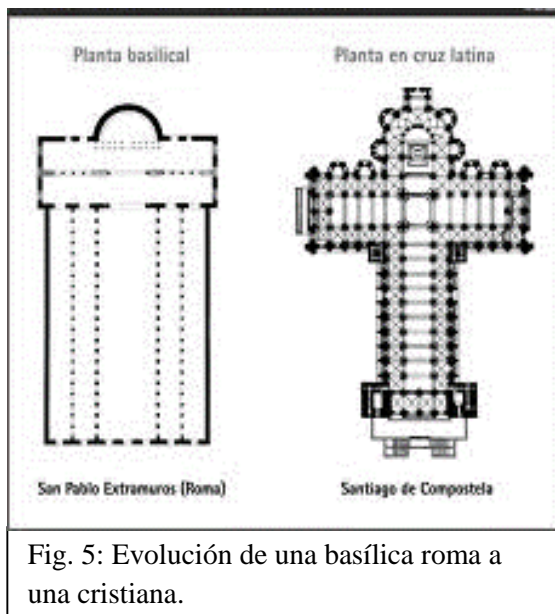
Al pie de la cruz puede leerse en caracteres griegos ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΞΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ, título que se le dio a la imagen, y, en una sala contigua, se encontró otro manuscrito, de mano diferente, en latín, con la leyenda *Alexamenos fidelis*, atribuida al

⁵⁵ Los cristianos eran vistos como gente extraña que odiaban al género humano, en palabras de Tácito, 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 d. C.) fue profesor del emperador Marco Aurelio y después su corresponsal; 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 d. C. 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 (*HE* V.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 (IX). Además existía la acusación de que en nuestras reuniones se da el incesto (XXXI). San Justino, que fue martirizado en esta época (165 d. C.), también menciona esos hechos fabulosos y vergonzosos –el apagar la lámpara y tener relaciones sexuales promiscuas y el comer carne humana- (Ap. I.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*, IX). De acuerdo con C.G. Jung, en su obra *símbolos de transformación*, se creía que los cristianos adoraban a un asno pues su culto tenía mucho parecido con el del dios Saturno cuyo símbolo, en advocación de dios de la fertilidad, era el asno.

mismo Alexámenos, 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 que el culto saliera 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 (Fig. 5)⁵⁶, 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. 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 octagonales, por su significado universal de unión perfecta, que

⁵⁶ Llorca B, *Historia de la iglesia católica*, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 355, 2009.

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 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.

II.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 por que 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 éstos podían permitirse adquirir espacios y excavar tumbas familiares, lo que hace pensar que los grandes pasadizos eran los 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



Fig. 6: Doura Europos

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 d. C., sin embargo, las más antiguas pinturas están datadas no antes del 250 d. C. Las catacumbas continuaron utilizándose todavía después del Edicto de Tolerancia⁵⁷, 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 d. C., 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

⁵⁷ Celebrado en Nicomedia el 30 de abril del año 311 d. C., 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 (Lactancio, *De mort. pers.* XXXIII).

tradicional que sólo podían entender los iniciados, pero cuyo nivel de abstracción permitió el desarrollo posterior de un 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, nisiquiera comparables con la pintura del siglo I en Pompeya, pues los primeros clientes cristianos apenas podrían costearse artistas de tercera categoría.

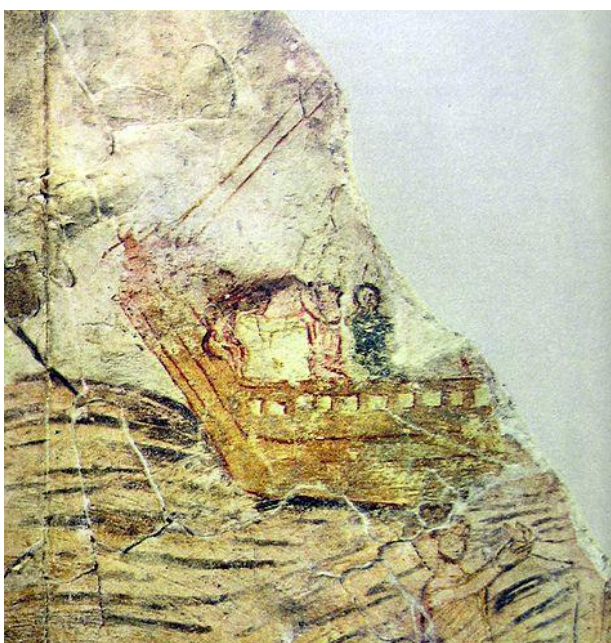


Fig. 7: *Cristo y Simón-Pedro caminando sobre el agua.* Pintura mural del baptisterio en la *ecclesia* de Dura Europos

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 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 imágenes, símbolos tales como el pez⁵⁸ y el del orante, o por los testigos de las promesas

⁵⁸ 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

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 panes⁵⁹, la resurrección de Lázaro⁶⁰ entre otros, 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 Europos⁶¹ (Fig. 6), 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 1930⁶² se descubrió que contaba con una sinagoga convertida en iglesia fechada en torno al 256 d. C., año en el 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.

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 entre los pescadores del lago de Genesaret (*Mt.* IV, 18-22) y convertidos luego en pescadores de hombres.

⁵⁹ *Jn.* VI, 1-15.

⁶⁰ *Ibidem* XI.

⁶¹ Grabar, André, *Las vías de la creación en la Iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, Grabar, 1979.

⁶² Hallazgo compartido actualmente por el Museo Nacional de Damasco y la Galería de Arte la Universidad de Yale, New Haven.



Fig. 8: Santa María la Mayor, Roma, *Detalle de la Virgen entronizada amamantando al niño y rodeada de vírgenes.*

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 d. C., entre éstas se encuentran catalogadas la imagen del Buen Pastor y Adán y Eva, sobre la pila bautismal; Pedro caminando sobre las aguas (Fig. 7) y 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 d. C.) o Nilo de Ancira (? - c. 430 d. C.), 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, cuya nave primitiva fue mandada a decorar por el Papa Sixto III (432-440 d. C.) con mosaicos dedicados al culto a la Virgen en la misma época en que se celebró el Concilio de Éfeso (431 d. C.) en el que se definió la condición divina de la Virgen María⁶³, hecho que explica que se represente a María como Reina de las vírgenes (Fig. 8) y en una representación poco usual de la Adoración de los Magos, 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.

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

⁶³ En la primera sesión celebrada el 22 de junio de 431 d. C., aprovechando la ausencia de Nestorio, cuya herejía negaba absolutamente la divinidad de María.

nave principal muestran escenas del Antiguo Testamento, seleccionadas deliberadamente,



Fig. 9: Cúpula del baptisterio arriano, Ravena, *Apóstoles alrededor del bautismo de Cristo*.

por ejemplo, en el altar se encuentra representado Abraham en su encuentro con Melquisedec⁶⁴ y, completando el ciclo, el friso muestra a Abraham en su encuentro con los ángeles⁶⁵, haciendo referencia a la Trinidad, remarcado este tema con la aparición de un nuevo motivo, la *mandorla* o aureola almendrada y la Virgen

María vista a través del antetipo de la Anunciación⁶⁶ de Sara⁶⁷. 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.

Otro ejemplo puede observarse en Ravena, pues sus monumentos pertenecen a tres etapas diferentes de la historia: Primero, con la desición de traladar la capital del Imperio a esta ciudad, fueron ocontratados un gran número de artistas de ciudades extranjeras como

⁶⁴ Gn. XIV, 18-20.

⁶⁵ *ibidem* XVII, 1-21.

⁶⁶ 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 Noe, se encuentra el simbolismo soteriológico de la crucifixión.

⁶⁷ *ibidem* VI, 15-21.

Milán, Roma y Constantinopla, lo que fue enriqueciendo su arquitectura con cada generación. Posteriormente gracias a que se le dedicara a Aelia Galla Placidia (388-450 d. C.), 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 que marco un nuevo rumbo en para la arquitectura.

La segunda etapa de Ravena comienza en 494 d. C., 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 d. C. cuando Belisario, general de las tropas de Justiniano, tomó la

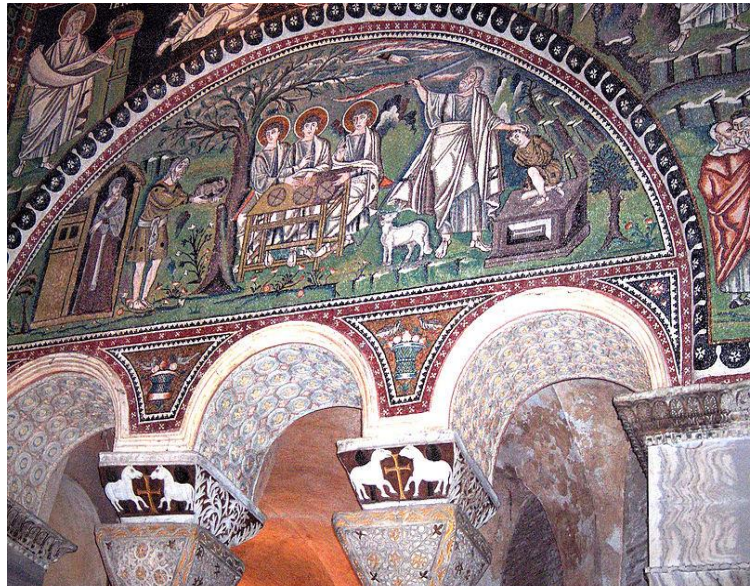


Fig. 10: *El sacrificio de Isaac*, friso de san Vitale, Rvaena.

ciudad. Los gobernantes de Ravena, arrianos (494-540 d. C.) erigieron una catedral cuyo baptisterio (Fig.9) 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 d. C.) es evidente en la iglesia de san Vital, construida en época ostrogoda por encargo del obispo Ecclesio (522-532 d.C.) y concluida bajo el obispo Maximiano (¿?- c. 549 d. C), a quien le es consagrada alrededor del 547 d. C., ya en periodo bizantino, en cuyos mosaicos pueden observarse numerosos elementos del arte griego oriental asimilado por las tradiciones italianas. En el friso (Fig. 10) 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.

Al acceder Justiniano al trono (527 d. C.) 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.

II.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”⁶⁸.

Actualmente llamada Estambul, Bizancio, colonizada hacia el 660 a.C. por griegos procedentes de Megara, entró a la historia con el nombre de su fundador, Byzas. Tras haber sido destruida la ciudad por Septimio Severo (145-211 d.C.), 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 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 de Constantino por el Cristianismo y la imposición de la religión como culto de Estado en el 392, dio origen al conocido mito de que esta ciudad estaba consagrada a la Virgen valiéndole la fama de ser una ciudad santa y hasta que llegaría a denominarse 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 griega.

⁶⁸ Conti, Flavio, *Las cien maravillas, vol. 12: Monumentos extraordinarios*, p. 8.

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

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 lado, 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 en parte, es considerado como ajeno.

La mejor delimitación, y la más aceptada, es la de carácter histórico-político que abarca el periodo del 330-1453, en la que se incluyen todas aquellas regiones que, en algún momento, aceptaron al emperador de Constantinopla como suprema autoridad en este periodo. 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 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 imitación de arte extranjero, como parteaguas de este periodo

histórico y su antecedente, el paleocristiano, se toma en cuenta el periodo de gobierno de Justiniano.

Además de las murallas de comienzos del siglo V, la única estructura importante pre-justiniana que conserva Constantinopla es la iglesia de san Juan Estudita, construida hacia el 453 d.C., 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 unos 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, sin embargo, la suavidad en las formas y la

disposición de las esculturas en los frisos sugieren signos de la amalgama de formas constantinianas y las 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



Fig. 11: Rotonda de Tesalónica

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 (Fig. 11) 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 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 un encomio de sus logros artísticos; este libro, concluido hacia el 562 d.C., retrata el patronazgo que el emperador ejerció sobre las artes, para así ser recordado por generaciones posteriores⁶⁹, 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:

Τα 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 αὐτὰς θεωμένοις
ξυμβαίη, ὅτι δὴ ἀνδρὸς ἐνὸς ἔργα τυγχάνει ὄντα⁷⁰.

⁶⁹ 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) y descubierta más tarde en la Biblioteca Vaticana.

⁷⁰ Y ahora como dije, sobre los edificios que en efecto tendremos de este rey, [debe escribirse], de tal forma que cuando sean erigidos, en el futuro, no duden del número y la grandeza que llegaron a ser, y que ciertamente son obra de un solo hombre (*De aedificiis* I.1.d 20)

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

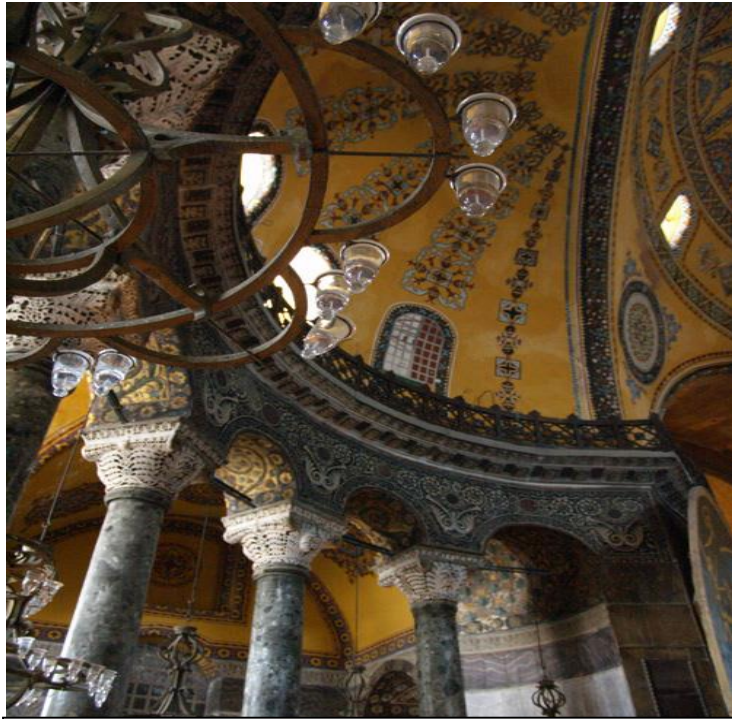


Fig. 12: *Santa Sofía*, Estambul, detalle

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; San Vital, en Ravena, y el Monasterio de Santa Catalina, en el Monte Sinaí. Santa Sofía (Fig. 12), 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 arquitectos⁷¹ no idearon espacios asignados para ciclos icónicos y mosaicos. Se desconoce 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.

⁷¹ Los nombres de los diseñadores son recogidos por el mismo Procopio: 'Ανθέμιος δὲ Τραλλιανός, μαθηματικός δὲ Ἰσίδωρος Μιλήσιος / Antemio de Trales y el arquitecto Isidoro de Mileto (Procopius, *De aedificiis* I, 1).



Fig. 13: *Transfiguración de Cristo*, Ábside de santa Catalina de del Monte Sinaí.

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. Mandada construir como 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 el 551, a cargo de Estéfano de Aila⁷², aunque su nombre verdadero es Monasterio de la Transfiguración, fue consagrado a santa Catalina de Alejandría⁷³, 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 dejando de lado el arte iconográfico.

⁷² Actual Eilat, una de las ciudades estado de Israel.

⁷³ Natural de Alejandría, fue una mujer de noble cuna 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 que la despedazó y enseguida fue decapitada y 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 María⁷⁴, 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 sandalias⁷⁵ y recibiendo las Tablas de la Ley⁷⁶. Debajo de estos dos paneles se encuentra otra composición de cinco elementos: Jesucristo representado en forma de cordero dispuesto sobre una cruz de oro⁷⁷, 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 María⁷⁸, conformando así el grupo conocido como δεήσις⁷⁹, palabra que se volvió usual, sobre todo en las entradas de los templos, constituyéndose así como una especie de motivo iconográfico.



Fig. 14: *Teodora y su cortejo*, San Vitale, Ravenna

Jesucristo representado en forma de cordero dispuesto sobre una cruz de oro⁷⁷, 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 María⁷⁸, conformando así el grupo conocido como δεήσις⁷⁹, palabra que se volvió usual, sobre todo en las entradas de los templos, constituyéndose así como una especie de motivo iconográfico.

⁷⁴ Puesto que se reconoce en la “zarza ardiente” un antetipo de la Virgen María.

⁷⁵ Ex. III, 5.

⁷⁶ Ex. XXXIV, 27.

⁷⁷ Gr: Ἄμνός τοῦ Θεοῦ=, Lat: *agnus Dei*: El cordero, cuando sostiene con sus patas la cruz (también llamado *vexilífera*), suele representar la resurrección.

⁷⁸ Ambos honrados como los máximos representantes de la humanidad en el reino de los cielos, por lo tanto, simbolizando las plegarias de la humanidad a Cristo.

⁷⁹ Ruego u oración, posteriormente utilizado para denominar a los personajes conocidos como orantes.

La bóveda del ábside cuenta con una representación de la Transfiguración de Cristo⁸⁰ (Fig. 14) 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.

Aunque menos impresionantes, pero mejor conservados, los mosaicos del templo de planta octogonal en san Vital de Ravena (c. 546-548 d. C.) elaborados bajo la supervisión del arzobispo Maximiano (c. 500- 556 d.C.)⁸¹, 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 d.C., lo que explicaría su especial iconografía. Al igual que en el Sinaí, los 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 13) siendo partícipes de la liturgia divina (tema que no alcanzó a tocar suelo italiano). Más arriba, sobre los muros, se refuerza la idea antiherética con la representación de varios pasajes bíblicos en los que se

⁸⁰ *Mt. XVII, 2.*

⁸¹ 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 Agnello, sabemos que Maximiano nació en el 498 en Pola, Istria, llegando a ser diácono de la iglesia local. Posteriormente llegando a Constantinopla, donde Justiniano, el 14 de octubre del 546 d. C., le entregó el puesto vacante de obispo de Ravena, 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.

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 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 Santa Sofía.

De todo lo anterior, es posible argüir que gran parte del desarrollo en el arte bizantino se debió al gran éxito que tuvo la decoración monumental de la arquitectura, penetrando el sentido de la monumentalidad, hasta en los más pequeños detalles en la arquitectura. Incluso, resulta pertinente mencionar en este punto que de esta

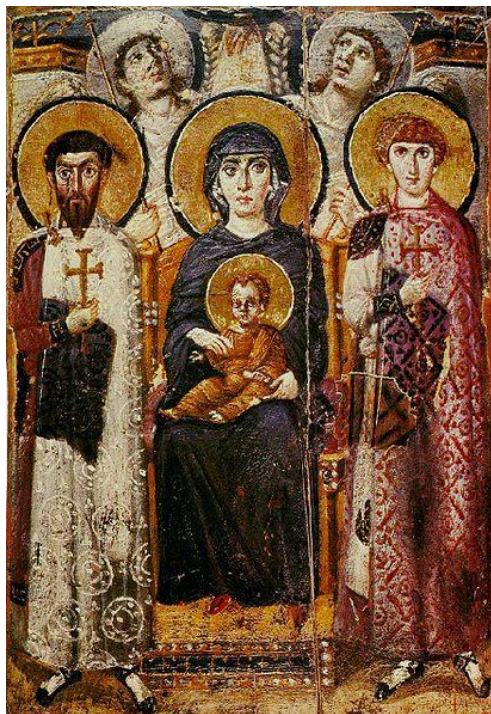


Fig. 15: *Virgen con el niño*, Monasterio de Santa Catalina, en el Sinaí.

época (c. siglo VI) datan cierto número de manuscritos elegantemente iluminados y decorados manuscritos con páginas de pergamino teñidas de púrpura: el libro del Génesis⁸², un Evangelario conservado en Rossano⁸³, al sur de Italia, y un fragmento de los Evangelios que se encuentra en la *Bibliothèque Nationale* de París⁸⁴; libros que nos ofrecen claros

⁸² Actualmente conservado en la *Nationalbibliothek* de Viena bajo la clave: *Cod. G. Suppl. 1286*.

⁸³ Dentro del llamado tesoro catedralicio en el llamado *Codex purpureus*.

⁸⁴ *Cod. Gr. Suppl. 1286*.

ejemplos de miniaturas que son 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 d. C.), y así pueden numerarse diversos objetos por medio de los cuales se expandió el estilo bizantino, saliendo de las fronteras de Constantinopla.

II.1.3 Arte post-justiniano (S. VI-VIII d. C.)

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, puesto que comenzó a gestarse el dominio del temor y las supersticiones en contra de los usos idolátricos de los íconos, 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 encausto⁸⁵, íconos de Cristo, san Pedro y la Virgen María entronizada con el niño Jesús (Fig. 15).

⁸⁵ La encáustica, que deriva del griego ἐγκαύστικος ('grabar a fuego'), es una técnica de pintura que se caracteriza por el uso de la cera como aglutinante de los pigmentos.



Fig. 16: Moneda con el rostro de Cristo (c. 685-695 d.C.)

También en el proceso de reddecoración de la iglesia de san Demetrio de Tesalónica, llevada a cabo en la segunda mitad del s. VII d.C., 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, objeto 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 naturales. Una extensión más que se dio del uso de los iconos religiosos en Bizancio, ocurrió cuando el emperador Justiniano II (685-711 d. C.) mandó representar el busto de Cristo en sus monedas (Fig. 16); o los nueve platos de plata, encontrados en Chipre⁸⁶, mandados a hacer, según parece, durante el reinado de Heraclio (610-641 d.C.) en los que se representan el tema de la vida de David, muy probablemente como referencia tipológica a las victorias del emperador en sus campañas contra los persas. Lo que demuestra que el tratamiento estilístico no estaba, necesariamente,

⁸⁶ Actualmente repartidos en el Metropolitan Museum de Nueva York y el Museo de Chipre de Nicosia.

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.

II.2 Iconoclasia

El autor debe estar en su obra como Dios en el universo: presente en todas partes, pero en ninguna visible.

Gustave Flaubert, *Memorias de un loco*.

Del griego εἰκὼν, imagen, y κλάω, romper, 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 d.C. el emperador León III, llamado el Isáurico (c. 675-741 d.C.), 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 d.C.) y Gregorio III (¿?-741 d.C.), se le dio aplicación en Constantinopla por el mismo León, y más rigurosamente por su hijo y sucesor Constantino V (718-775 d.C.), quien consideraba el culto a las imágenes como idolatría, condenándola, absolutamente, en un consejo celebrado en el palacio de Hieria hacia el 754 d.C. La adhesión de la emperatriz Irene (c. 752-803 d.C.) al poder trajo consigo algunos importantes cambios dentro de la política imperial, entre los que se cuenta, la condena de la iconoclasia en el II Concilio de Nicea, en 787.

Una segunda oleada de la 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 d.C. 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 las 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.

II.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 Paulicianos⁸⁷, 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 deben 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 los que se cuentan varios obispos como Constantino de Nacolia en Frigia, Teodosio de Éfeso (¿?-722 d.C), Tomás de Claudiópolis y Xenaeas 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, Yesid 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

⁸⁷ Herejía de tendencia dualista cuya base era la distinción entre un Dios bueno, creador del mundo espiritual y las almas, y uno malo, Demiurgo, creador del mundo material y sensible, por influencia maniquea, cuyos orígenes no son del todo claros, fundados alrededor del siglo VI en Armenia y que pronto se extenderían hacia los Balcanes. Hacia 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 la Tracia.

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 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 el 726 d.C. León III finalmente publicó un edicto en el que declaraba que toda imagen era considerada un ídolo, prohibido en *Éxodo XX*, 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 d.C.) 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 d.C.) a quien le fue ordenada, por León III, la erradicación de imágenes en las

iglesias de Roma y convocar un concilio para prohibir su uso, sin embargo, éste contestó, alrededor del 727 d.C., con una gran defensa a favor de las imágenes⁸⁸. 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 vendedores 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 da 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 tratado 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 León, 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

⁸⁸ Gregorio II, *Epistola XII, Ad Leonem Isaurum Imperatorem. De sacris imaginibus.*

protección del Califa, Juan Damasceno (754 d.C.), estaba escribiendo en el monasterio de santa Saba, sus famosas apologías *Contra aquellos que destruyen los íconos sagrados*. Paralelamente, en Roma, Ravena y Nápoles, la gente se sublevó contra la ley del emperador⁸⁹. La revuelta de los adoradores de imágenes creció tanto que comenzaron a erigirse diferentes líderes, como es el caso de un tal Cosmas⁹⁰ que tomó el liderazgo de éste. La furia del emperador no se hizo esperar y la insurrección fue aplastada en 727 d.C., junto con la decapitación de Cosmas, para que posteriormente, en 730 d.C. fuera publicado un nuevo edicto en el que se era más severo con los rebeldes y se redoblaba la furia de la persecución.

A la muerte de Gregorio II, en 731, fue sucedido por su homónimo, quien continuó con la defensa en pro de las sagradas imágenes 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, Isauría, 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.

⁸⁹ Este movimiento puede ser considerado como un antecedente de la brecha entre Italia y el viejo Imperio que propició la independencia del papado y los Estados Papales.

⁹⁰ No se sabe mucho respecto a este monje, sólo algunos escasos datos que nos indican que fue un marino griego, de Alejandría, que viajó a Etiopía, la India y Sri Lanka, lo que le valió el apodo de Ἰνδικοπλευστής en la primera mitad del siglo IV d.C. Más tarde, se volvió monje, probablemente nestoriano, y, hacia el 550 d.C., escribió un libro titulado *Topografía cristiana*, actualmente resguardado por la Biblioteca Vaticana

Gregorio III llevó a cabo un sínodo junto con noventa y tres obispos de san Pedro en el que se declararon excomulgados a 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, pues el mensajero, de nombre Constantino, fue capturado y encarcelado en Sicilia. La respuesta del Isáurico no se hizo esperar al enviar una flota para castigar al papa, misma que sufrió un naufragio y fue dispersada por una tormenta.

León III murió en junio de 741 d.C. 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 V⁹¹ (718-775 d.C.), quien tomara el poder inmediatamente, muerto su padre y que lo ostentó 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 tomó ventaja de la impopularidad de las reformas iconoclastas y se hizo con el poder, declarándose a sí mismo como 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 Isauro, 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 d.C. 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 que murió en 754 d.C. Ese mismo año,

⁹¹ También conocido por su sobrenombre, *Coprónimo*, pues se contaba que siendo un bebé, en el momento de su bautismo había defecado sobre la pila bautismal, lo que le valió dicho nombre.

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-d.C.) 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 consideran Monofisitas⁹² o Nestorianas, ya que, al ser imposible representar la divinidad, éstas únicamente confunden o pretenden separar las dos naturalezas de Cristo; por lo que la única representación aceptada era la Santa Eucaristía, y toda imagen se considera ídolo, por lo tanto, aborrecible⁹³, los vendedores de imágenes fueron considerados idolatras y los emperadores León III y Constantino V se erigieron como los grandes defensores de la fe ortodoxa⁹⁴.

Finalmente los obispos eligieron a su sucesor para la vacante de Constantinopla, Constantino, obispo de Sylaeum (750-766 d.C.) que fue puesto como un títere del Imperio para llevar a cabo todos los designios de éste, continuando con la destrucción sistemática de

⁹² 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, monje archimandrita de un monasterio en Constantinopla (378-c. 454 d.C.). Eutiques 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, en el año 448 d.C., le excomulgó y le depuso. Eutiques apeló ante el papa y con el apoyo del emperador Teodosio II, quien convocó el concilio de Éfeso en 449 d.C., siguió propagando su herejía. Como, a pesar de que habían sido enviadas instrucciones dogmáticas del papa León Magno donde se aclaraba la duplicidad de las naturaleza, Eutiques mantenía el apoyo de Dioscoro y el 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*.

⁹³ Esto lo basaban principalmente en los textos bíblicos de: *Ex.* XX, 4-5; *Dt.* V, 8; *Jn* IV, 24 y *Ro.* I, 23-25.

⁹⁴ *Actas del Sínodo Iconoclasta de 754*, en Mansi XIII, 205 ss.

las imágenes en cada una de las diócesis y 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 d.C., mismo día que el abad Juan, de Monagria, quien se rehusó a destruir un icono, fue atado en una bolsa y arrojado al océano⁹⁵, junto con un gran número de monjes que fueron torturados hasta la muerte de varias maneras.

En el año 776 d.C. el emperador decidió eliminar al patriarca Constantino II mandándolo azotar y decapitar, para ser reemplazado por Nicetas I (766-780 d.C.), quien fue un fiel servidor del gobierno iconoclasta. Por su parte, en los territorios a los que no alcanzaba a llegar el poder del emperador, mantuvieron las viejas costumbres y rompieron cualquier relación con el patriarca iconoclasta de Constantinopla y sus obispos. Cosmas de Alejandría⁹⁶, Teodoro de Antioquía⁹⁷, y Teodoro de Jerusalén⁹⁸ se levantaron como defensores de los iconos en comunión con Roma.

⁹⁵ *Cfr. Vetus martyrologium romanum.*

⁹⁶ También conocido como *Cosmas Indicopleustes* fue un marino griego oriundo de Alejandría que viajó a Etiopía, la India y Sri Lanka en la primera mitad del siglo VIII y que posteriormente tomó el hábito de monje, muy probablemente nestoriano, y que escribió un libro titulado *Topografía cristiana* en el que sostiene que la tierra es plana y de forma cuadrangular.

⁹⁷ 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.

⁹⁸ Poco se sabe de Teodoro; algunos datos son que fue un teólogo y estricto asceta oriundo de Jerusalén, que inició sus estudios en el monasterio de san Sabás y posteriormente se trasladó a Constantinopla mismo lugar en que murió mártir, c. 845 d. C., por ser un acérrimo defensor de las imágenes durante la controversia iconoclasta.

En 775 d.C. el emperador Constantino V murió y fue sucedido por su hijo León IV (750-780 d.C.) quien, aunque no rechazó del todo las políticas iconoclastas, fue mucho más condescendiente al momento de hacerla 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. A la muerte de Nicetas I en 780 d.C. fue sucedido por Pablo IV (780-784 d.C.), 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 erigió como la gran defensora de éste 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 d.C.

II.2.2 II Nicea, 787 d.C.

La emperatriz Irene, habiendo quedado como tutora de su hijo Constantino VI (771-797 d.C.), 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 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 y sus abiertas concesiones y apoyo al movimiento iconoclasta. Fue sucedido por Tarasio (c. 730-806 d. C.), un declarado seguidor de la adoración de imágenes. Tarasio y la emperatriz abrieron entonces las negociaciones con Roma y enviaron una

embajada al Papa Adriano I (772-95) 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, y hace saber que concordaba con la propuesta del concilio, insistió en la autoridad de la Santa Sede, y demanda 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 una forma precipitada, y rechazó su título de Patriarca Ecuménico, pero alababa su ortodoxia y su celo por las imágenes santas. Finalmente delegó todos estos asuntos al juicio de sus delegados, el archipreste 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 Syncelio 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 d.C., pero de inmediato fue dispersado por los soldados iconoclastas. La emperatriz, por su parte, decidió disolver a 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 desde el 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 dio 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 legítima⁹⁹. Al final de esta sesión fue leída por Eutimio de Sardes una profesión de fe en este sentido. La quinta sesión se dedicó a la explicación del origen de la iconoclasia, que fue localizado entre sarracenos, judíos y herejes, y en condenar sus escritos. La sexta sesión se centró en la validación del sínodo iconoclasta de 754 d.C., 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 I, y renovar la condena a todas

⁹⁹ Para legitimar este uso de imágenes se recurrió a la cita 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. XXV, 18-22; Núm. VII, 89; Heb. IX, 5.*

las formas anteriores de herejía, desde arrianos¹⁰⁰ hasta monotelitas¹⁰¹ los padres fijaron su definición:

¹⁰⁰ Herejía del siglo IV que tomó su nombre de Arrio (256-336 d.C.), sacerdote de Alejandría, y después obispo de Libia, quien desde el 318 d.C. 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.

Arrio, tras su formación en Antioquía, difundió sus ideas por Alejandría donde, en 320 d.C., 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, que convocó, el 20 de mayo del 325 d.C., el Concilio de Nicea en que se condenaron todos los escritos de Arrio, y todos sus seguidores fueron condenados al destierro. Hasta el 341 d.C., 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, en Occidente, convocaron el Concilio de Sárdica, en 343 d.C., donde 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 reestablecido 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 la tribus germánicas habían sido evangelizadas bajo estos preceptos, por lo que varios aún perviven hoy día.

¹⁰¹ 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 d.C.), 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, del año 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 d.C.), 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 el año 649 d.C. 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 d.C.) llegó a un acuerdo con el papa Agatón (678-681 d.C.) 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”.

*...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 aliorum virorum*¹⁰².

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

¹⁰² ...Definimos con toda certeza y cuidado que, así como la figura de la preciosa y vivificante cruz, también deben exponerse las venerables 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.

Tarasio, un informe de todo lo ocurrido a lo largo del concilio al papa Adriano, quien las aprobó y las hizo traducir al latín¹⁰³.

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

II.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 íconos, y otro que lo siguió, los defendió. Nuevamente una emperatriz, regente

¹⁰³ 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.

de su joven hijo, puso fin a la tormenta y restaura 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 musulmanes¹⁰⁴, al punto de volverlo un santo entre ellos. Cuando Miguel I fue derrotado por los búlgaros, en junio de 813 d.C., los soldados lo obligaron a renunciar para sustituirlo con León el Armenio (775-820 d.C.), 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 el año 814 d.C. para preparar un nuevo ataque en contra de las imágenes, intentando continuar lo que había iniciado en el sínodo del 754 d.C. 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 d.C., ya

¹⁰⁴ En 746 d.C., 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 d.C. dirigió una nueva invasión contra el califa Abasí As Saffah, tomando Teodosiopolis y Mitilene 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.

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 seleccionado 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 Studium 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 incurrían en una herejía de carácter cristológica, 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, entran dentro de la herejía monofisita¹⁰⁵.

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 ayuda con el papa Pascual I (¿?-824 d.C.) en

¹⁰⁵ *Cfr.* Nota 88.

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 d.C., 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, etc. 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 d.C. 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 d.C.). Como emperador (820-829 d.C.), Miguel siguió con las políticas iconoclastas de su predecesor, aunque al principio 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 d.C.). Hacia el 822 d.C., por otro lado, comenzó un movimiento encabezado por un general eslavo llamado Tomás, que 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 d.C., Miguel aumentó en 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 d.C.)¹⁰⁶, 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 Metodio de Siracusa y Eutimio de Sardes¹⁰⁷. Las muertes de san Teodoro el Estudita (11 de noviembre de 826) y del legítimo patriarca Nicéforo (2 de Junio de 828) fue 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 de católicos, y los que no habían sido capturados fueron reducidos a una secta escondiéndose alrededor del Imperio y al exilio en Occidente. Pero la esposa del emperador y su madre, Teoctista, eran fieles al Segundo Sínodo de Nicena y esperaban por mejores tiempos.

La espera no fue tan larga, como se hubiera pensado, pues, tan pronto como murió Teofilo, el 20 de enero de 842 d.C., dejó un hijo de tres años de edad, quien se convertiría

¹⁰⁶ *Ludovicus Pius*, hijo y sucesor de Carlomagno, fue el rey de Aquitania (781-814 d.C.), coemperador de su padre (813-814 d.C.), emperador de Occidente y rey de los francos desde enero del 814 d.C. hasta el día de su muerte.

¹⁰⁷ Estos y otros martirios, como el del monje Lázaro, los hermanos Teófanos y Teodoro, pueden constatarse en el *Martyrologium Romanum*, 27 de diciembre.

en León III¹⁰⁸. La madre de Miguel II, Teodora, durante la infancia del emperador, fue la encargada de gobernar, y, al igual que Irene, comenzó por detener los levantamientos en Bagdad y Creta, y buscó cambiar la situación 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 Segundo Concilio de Nicea. Condicionó a Juan VII (873- c. 843 d.C.), sucesor de Antonio I, a restaurar las imágenes sagradas o perder su lugar en la Iglesia, él decidió retirarse y fue sucedido por Metodio, el monje que ya había sufrido las persecuciones en carne propia. En el mismo año (842), un sínodo en Constantinopla aprobó la deposición de Juan VII, renovó los decretos del Segundo 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 d.C.) los iconos fueron llevados de regreso a las iglesias. Ese mismo día se constituyó en una perpetua memoria del triunfo de la ortodoxia y el 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 d.C. 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.

¹⁰⁸ También conocido como “el borracho”, fue uno de los propiciadores del gran Cisma de Focio.

II.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 d.C., Constantino V había intentado ganarse la simpatía de los obispos francos para unirlos a su causa.

El problema comenzó cuando Adriano I (¿?-795 d.C.) envió una muy poco cuidada traducción de las actas del concilio a Carlomagno (c.745-814 d.C.), 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 idolatra 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 para la reverencia de las imágenes, lo que a los francos resultaba en 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 imágenes¹⁰⁹. Antes de que esta carta llegara a su destino, los obispos francos mantuvieron el Sínodo de Frankfurt¹¹⁰ que formalmente buscó la condena del Segundo Concilio de Nicea y anatemizó a todos aquellos que no rendirían la

¹⁰⁹ Cfr. *Epistola Adriani Papae ad Beatum Carolum Regem, de Iaginibus* (Migne, P.L. XCVIII).

¹¹⁰ El 1 de junio de 794 d.C., 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 segundo Concilio de Nicea.

misma adoración a las imágenes de los santos que la que le dan a la Divina Trinidad¹¹¹, 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 Segundo Concilio de Nicea fueron aceptados a lo largo del imperio de Occidente. Finalmente, el papa Juan VIII (c. 820-882 d.C.) realizó y envió una traducción más cuidada del concilio, que ayudó bastante 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 s. 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.

II.3 Los Libros Carolinos

Es una obra de compilación en cuatro libros¹¹², que, de acuerdo con la tradición, son de la autoría del mismo Carlomagno, escrita alrededor del 790 o 792 d.C. Los cuatro libros consisten, como se mencionó más arriba, en hacer una crítica, bastante severa, al Segundo Concilio de Nicea, realizado en el 787 d.C., particularmente respecto a sus actas, decretos y cánones relacionados con el uso y reverencia de las imágenes sagradas.

¹¹¹ Concilio de Frankfurt, canon II.

¹¹² Entre 120 o 121 capítulos, según la versión.

Puede considerarse, a los Libros carolinos, como un grave tratado teológico en el cual tanto el sínodo iconoclasta de 754 y su oponente, el ya mencionado II Concilio Niceno, son sometidos a juicio por la iglesia de los francos y juzgados igualmente erróneos, el primero por prohibir tajantemente a 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 d.C.)¹¹³ 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 latina¹¹⁴ de las actas griegas del Segundo Concilio de Nicea, que por la ignorancia de los copistas romanos fueron malinterpretadas aún más; 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

¹¹³ 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.

¹¹⁴ Cfr. Anastasio Bibliotecario en *Mansi, Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Colectio*. XII, 981.

d.C.)¹¹⁵ recopiló de allí ochenta y cinco pasajes que podían considerarse nocivos y los llevó al papa Adriano I para su corrección. Este documento está perdido, pero su contenido se puede reunir de la moderada y prudente respuesta de Adriano¹¹⁶, en el 794. Insatisfecho con esta defensa del concilio, Carlomagno mandó preparar la gran obra en cuestión, conocida desde entonces como *Quattuor Libri carolini*.

La obra fue impresa por primera vez en París, en 1549, por el sacerdote Jean du Tillet (¿?- 1570 d.C.)¹¹⁷, también llamado Tilio, luego obispo de Saint Briec y luego de Meaux, pero bajo autoría anónima y sin indicar de qué manuscrito obtuvo la información, ni el lugar dónde lo encontró. Mientras, los Centurarios de Magdeburgo¹¹⁸ 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, 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

¹¹⁵ 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 Requier.

¹¹⁶ *Nam absit a nobis ut ipsas imagines, sicut quidam garriunt, deificemus...* / Porque es ajeno a nosotros que, como algunos dicen, divinicemos estas imágenes (*cf.* Migne, *P.L.* MCCXLVII, 92).

¹¹⁷ Como obispo de St. Briec, en 1553, participó en el Concilio de Trento, donde propuso hacer una traducción latina del *Σύνταγμα* de Focio, junto con la interpretación de algunos otros manuscritos; mismo año en que obtuvo, de Roma, una versión hebrea del *Evangelio 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.

¹¹⁸ 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 Centuriadores de Magdeburgo, por la forma en que dividieron 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*.

Steuco (1469-1549), bibliotecario del Vaticano, al escribir en defensa de la *Donatio Constantini*¹¹⁹, ya había citado un pasaje de los *Libri carolini*¹²⁰, el cual declaró que había hallado en un manuscrito Vaticano escrito a mano en una antigua letra lombarda; sin embargo, había desaparecido hacia 1759, según una carta del cardenal Domenico Passionei¹²¹ (1682-1761 d.C.) al erudito abad Frobenius Forster¹²² (1709-1791 d.c.), quien entonces planeaba una nueva edición de la obra¹²³.

La autenticidad de la obra no puede ser cuestionada desde que Augusto Reifferscheid (1835-1887 d.C.)¹²⁴ descubrió, en 1866, un manuscrito del siglo X en los Archivos Vaticanos¹²⁵. Además, Hincmar de Reims (806-882 d.C.)¹²⁶ evidenció que la obra existía en la segunda mitad del siglo IX. Su autenticidad fue largamente admitida por los

¹¹⁹ Documento anónimo del siglo VIII d. C. en el que se recoge un escrito atribuido al emperador Constantino, donde reconoce la soberanía del papado y donándole la ciudad de Roma y varias provincias de Italia y el resto del Imperio.

¹²⁰ Cfr. *Donatio Constantini* I, 6.

¹²¹ En 1741 fue nombrado bibliotecario adjunto de la Biblioteca Vaticana, junto con el cardenal Angelo Maria Quirini a quien sucedió en 1755, donde 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 algunos autores como Montesquieu, incluido el índice de los libros prohibidos.

¹²² Como jefe de producción literaria en San Emmeram, es conocido por la edición que hizo de las obras de Alcuino que se reproducen en la Patrología Latina de Migne (C-CI) y sus cinco tratados en latín sobre la Vulgata.

¹²³ Cfr. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova amplissima collectio* XIII, 1025-1028.

¹²⁴ 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*.

¹²⁵ *Narratio de Vaticano Libror. Carol.*, código, Breslau, 1873.

¹²⁶ Arzobispo de Reims, consejero y propagandista de Carlos II de Francia, el Calvo, y prolífico autor de obras teológica, políticas, e históricas.

eruditos católicos. La obra fue reimpresa por el editor imperialista Michael Goldast (1578-1635)¹²⁷ de donde fue tomada por otros, por ejemplo Migne ¹²⁸.

Los *Libri carolini* aceptan que se puedan usar las imágenes como ornamentos eclesiásticos para propósitos educativos y en 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 *προσκύβεισις* sólo significa reverencia en actitud de postración, de modo que ellos insistía en que sólo Dios debía ser adorado (*adorandus et colendus*), los santos deben ser venerados sólo de manera adecuada (*opportuna veneratio*). Afirma que se le debe rendir honor reverencial a la tradición eclesiástica, a la cruz de Cristo, a la Santa Biblia y a las reliquias de los santos. Censuran la excesiva reverencia que los griegos demuestran a su emperador, critican desfavorablemente la elevación de Tarasio al patriarcado de Constantinopla, y hallan defectos (no siempre sin razón) a la exégesis bíblica y patristica 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 ante 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

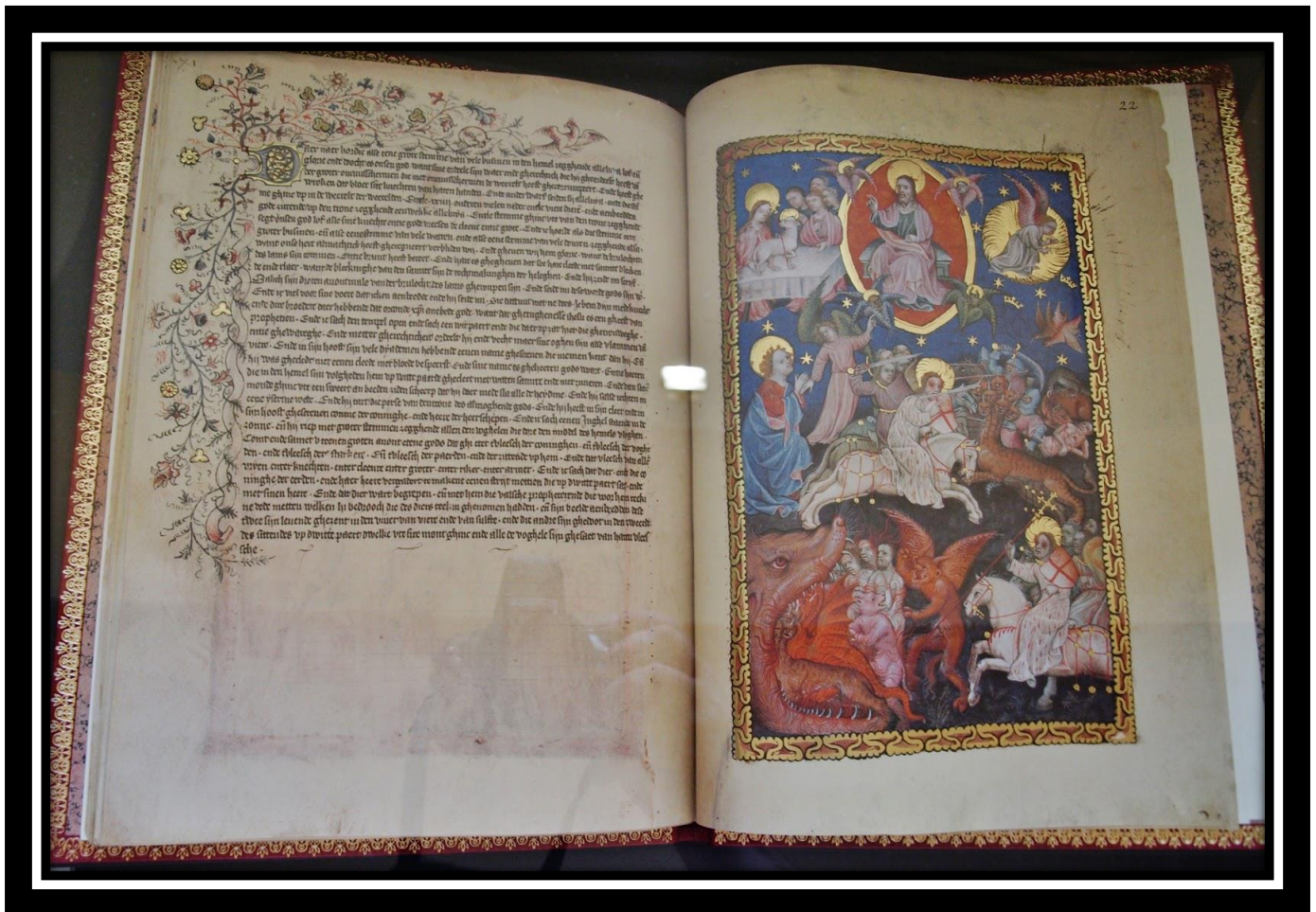
¹²⁷ *Imperialia decreta de cultu imaginum*, Frankfurt, 1608, p. 67, ss. y Collect. Constitut. Imper., I. 23.

¹²⁸ P.L. XCVIII, 989-1248.

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 de 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.

Fuentes de la iconografía cristiana



Apocalipsis Flamenco, Biblioteca Nacional de Francia, s. XV.

III. Fuentes de la iconografía cristiana

*Unos aman los caballos, otros los pájaros
y otros las fieras; yo, desde niño, estoy
poseído por un terrible deseo por poseer
libros¹²⁹.*

Al hacer un estudio sobre iconografía cristiana es necesario referirse continuamente a las fuentes en las que ésta fue inspirada con el objetivo de autentificar 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 sagradas, 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 culturas 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 aún

¹²⁹ Juliano, *Carta IX a Edicio, prefecto de Egipto*.

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: el Antiguo y el Nuevo Testamentos. En el primero están contenidos los libros del canon judío ortodoxo y algunos del llamado canon helenístico o deuterocanónicos. El segundo se compone de veintisiete libros, contando cuatro evangelios, veintiuna epístolas, los *Hechos de los apóstoles*, 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 ejercieron 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. C., 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 durante muchos años y hasta nuestros días¹³⁰. 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.

¹³⁰ Esta traducción de san Jerónimo que han 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 es la de Jerónimo, con apoyo en los textos griegos y hebreos.

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. Metzger¹³¹ ha encontrado, al menos, veintisiete lecturas distintas del texto de Lucas XIV.

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 que por el hecho de poseer una *Biblia* en español durante el siglo XVI era motivo suficiente para sospechar de la impureza de sangre, lo que ameritaba encarcelamiento y hoguera. En inglés está la versión de John Wyclif, prohibida también por la Iglesia, pero que gozó de una 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 de Nácar-Colunga, Bover-Cantera, Herder, Paulinas y la actualmente conocida como *de Jerusalén*.

¹³¹ Metzger, Bruce, *El Texto del Nuevo Testamento: Su transmisión, corrupción y restauración*, 1992, pp. 33-35.

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 para los analfabetas:

*Imago siquidem monumentum quodam est: ac quidquid liber est
iis qui litteras didicerunt, hoc imago est illitteratis et rudibus: et
quod auditui praestat oratio, hoc visui confert imago.*¹³²

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

El culto a la imagen 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 Dios¹³³. Orígenes reconoce la actitud de los judíos, que prohibían las pinturas y esculturas para no caer en la tentación de hacerse ídolos porque:

¹³² 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 (Juan Damasceno, *Discurso en defensa del icono* I, 17).

¹³³ Tertuliano, *De spectaculis* XXIII, 4.

*Es un arte que distrae a los insensatos y atrae la admiración
de las cosas terrestres, en vez de fijarla en Dios.*¹³⁴

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.
Encontrábase 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.*¹³⁵

Así fue que las comunidades cristianas comenzaron a adoptar estas costumbres y gradualmente fueron sustituyendo estas pinturas y grabados por otros que les identificaran, ya sea que les recordaran las enseñanzas o los hechos evangélicos. Respecto a esto, Teruliano señala:

*A parabolis licebit incipias, ubi est ouis perdita a Domino
requisita et humeris eius reuecta. Procedant ipsae
picturae calicum uestrorum.*¹³⁶

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

¹³⁴ Orígenes, *Contra Celso* IV, 31.

¹³⁵ . Clem. Al, *Ad gent* IV.

¹³⁶ 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 (Tertuliano, *De pudicitia* VII, 10).

nave con las velas extendidas, un arpa, un áncora¹³⁷ o un pescador que les recuerde 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 sobrios¹³⁸.

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.

III.1 Antiguo Testamento

Es la compilación de los libros de la antigua tradición judía, y que posteriormente retomaría el cristianismo, pues fue en este ambiente en que se desarrolló la naciente doctrina de los seguidores de Cristo, y él mismo, además de que una gran parte de ellos son citados en la mayor parte del Nuevo Testamento y por el mismo Jesús.

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, consta de cinco libros: *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*; después están los libros llamados *Históricos*, en los que se incluyen *Josué y los Jueces*, *Samuel* y *Reyes*, *Crónicas*,

¹³⁷ Ancla de una embarcación, o soporte en forma de T utilizado para sostener estructuras en una construcción.

¹³⁸ Clem. Sl., *Paid. III*, cap. XI.

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, Baruc, 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, aún utilizado hoy día, negando algunos de los libros deuterocanónicos, esto a causa de los problemas con las herejías, principalmente monofisismo¹³⁹, nestorianismo¹⁴⁰, y las Iglesias copta y armenia.

Entre las iglesias protestantes se continúa excluyendo de su canon los deuterocanónicos, clasificándolos como “apócrifos”. En general los presbiterianos y

¹³⁹ También conocido como *eutiquianismo*, es una herejía del s. V y cisma promovido por el archimandrita de los monjes de Constantinopla, Eutiques (?-454), cuyo origen se remonta a la confesión cristológica conocida como *Símbolo de la Unión* (431 d. C.), formulada por el patriarca de Antioquía luego, de que el Credo Niceno causara disparidad en las dos más importantes escuelas teológicas: Alejandría y Antioquía. Ésta consistía en el cuestionamiento de la naturaleza y persona de Cristo, sosteniendo que la naturaleza humana había sido totalmente absorbida por la divina, produciendo una sola llamada *physis*, y considerando a la carne como simple apariencia.

¹⁴⁰ Se conoce con este nombre a la herejía promovida por Nestorio (381-451 d.C.), monje del convento de Eugregias y luego obispo de Constantinopla (428-431 d.C), 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 (Ἀνθρωπότοκος). Ante esta situación, influido en gran medida por su maestro Teodoro de Mopsuesta, 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.

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 humanos¹⁴¹

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 el uso de estos libros sería únicamente como apéndices de las biblias, aunque, por la hostilidad, sólo lo han conservado los luteranos ortodoxos en Alemania.

III.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.

¹⁴¹ Confesión de fe de Westminster I-III. *cfr.* también *Lc.* XXIV, 27, 44 y *Rm.* III, 2; 2P I, 21.

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, a 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 de la conformación 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:

*Quoniam enim quator regiones mundi sunt in quo sumus, et quator principales spiritus, et disseminata est Ecclesia super omnem terram, columnam autem et firmamentum Ecclesiae est Evangelium et spiritus vitae; consequens est, quator habere columnas, undique flantes incorruptibilitatem, et vivificantes homine.(...) Etenim cherubim quadriformia, et formae ipsorum imagines sunt dispositionis Filii Dei. Primum enim animal, inquit, simile leoni (...) secundu vero simile vitulo, (...) tertium vero habens faciem quasi humana, (...) quartum vero simile aquilae volantis (...)*¹⁴²

¹⁴² Porque ciertamente hay cuatro regiones del mundo en el que existimos y cuatro principales espíritus, y fue diseminada la Iglesia sobre toda la tierra, por una parte la columna y el fundamento

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 un 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:

καὶ τὴν τοῦ Κυρίου ἡμῶν μακροθυμίαν
σωτηρίαν ἠγείσθε, καθὼς καὶ ὁ ἀγαπετὸς ἡμῶν
ἀδελφὸς Παῦλος κατὰ τὴν αὐτῷ δοθεῖσαν
σοφίαν ἔγραψεν ὑμῖν, 16 ὡς καὶ ἐν πάσαις ταῖς
ἐπιστολαῖς λαλῶν ἐν αὐταῖς περὶ τούτων, ἐν οἷς
δυσνόητά τινα, ἃ οἱ ἀμαθεῖς καὶ ἀστήρικτοι
στρεβλοῦσιν ὡς καὶ τὰς λοιπὰς γραφὰς πρὸς τὴν
ἰδίαν αὐτῶν ἀπωλείαν.¹⁴³

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 detenida, podemos encontrar principalmente la *Septuaginta* y la *Vetus latina*, de suerte tal que resultan un testimonio valioso para datar el uso de los evangelios.

de la Iglesia es el Evangelio y el espíritu de vida; es conveniente tener cuatro columnas, exhalando incorruptibilidad de todas partes, y vivificantes 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 (...) (Ir., *AH* III, XI, 8).

¹⁴³ 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 (2 P. III, 15 y 16.).

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 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 epístolas de Pedro y tres epístolas de Juan y el *Apocalipsis*¹⁴⁴.

III.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 d.C.) 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:

¹⁴⁴ También conocido como *Revelaciones*.

*“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.”*¹⁴⁵

Originalmente la palabra *apócrifo* (del griego ὑπόκριφος: 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 el nombre de “extracanjónico”¹⁴⁶. 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* (ὑπόκριφος) 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 evangelista bien conocido por todos.

¹⁴⁵ Eus., *HE IV*, XXIII, 12.

¹⁴⁶ *Cfr.* Santos Otero, Aurelio, *Los evangelios apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 6.

Para la actual terminología católica un apócrifo es la denominación dada a aquellos escritos judíos y protocristianos que nunca llegaron a ser considerados, por el rechazo doctrinal de su contenido en los concilios, como canónicos. 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 Testamento, además, como ya se dijo antes, de aparecer bajo la autoría de escritores inspirados.

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.C., 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 *Enoc*, que se presenta como una serie de revelaciones, ubicadas hacia el siglo II a.C., que sufrieron diversas modificaciones e interpolaciones en época cristiana, fijando el texto alrededor del siglo I d. C. Fenómeno parecido es el sufrido por los llamados *Testamentos de los doce Patriarcas*, obra en la que se pretende recoger las palabras de los doce hijos de Jacob; y el *Apocalipsis de Baruc*.

Los apócrifos del Antiguo Testamento, de acuerdo con su origen pueden clasificarse en dos grandes grupos¹⁴⁷:

I. Apócrifos de origen palestino.

1. *Libro de Enoc*
2. *Libro de los jubileos*
3. *Testamento de los doce patriarcas*
4. *Salmos de Salomón*
5. *Documento Sadocita*
6. *Asunción de Moisés*
7. *Ascensión de Isaías*
8. *Cuarto libro de Esdras.*
9. *Apocalipsis siriaco de Baruch.*

II. Apócrifos de origen Helenístico:

1. *La sibila judía*
2. *Tercer libro de Macabeos*
3. *Cuarto libro de Macabeos*
4. *Tercer libro de Esdras*
5. *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

¹⁴⁷ Rops, Daniel, *Evangelios apócrifos*, México, Porrúa, p. XXVIII.

conservan de forma fragmentaria, por ejemplo: *los Paralipómenos de Jeremías, los Testamentos de Job y 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 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:

I. Evangelios:

1. *De Tebreos*
2. *De los Egipcios*
3. *Ebionista*
4. *De Pedro*
5. *De Nicodemo*
6. *De Santiago*
7. *De Tomás*
8. *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 Jamnia¹⁴⁸ 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. C. y el 100 d. C., al menos dos siglos después, no reunían las condiciones necesarias y fueron rechazados.

Del Nuevo Testamento, el primer intento por agrupar los libros que podían formar parte del canon se lleva a cabo a finales del s. II en el, así conocido, fragmento Muratori¹⁴⁹ en el que se incluyeron los cuatro Evangelios, el *Apocalipsis*, trece cartas de Pablo y *Sabiduría*.

Pero es hasta el año 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

¹⁴⁸ Concilio realizado a finales del s. I d.C., 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 año 70 y luego de que se decidiera la participación de los textos escritos en griego dentro del canon judío.

¹⁴⁹ 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 s. VII, la lista está fechada en torno al año 170 d.C., ya que se refiere que fue escrita apenas acabado el papado de Pío I (140-155 d.C).

Sagradas del canon, como es el caso de la niñez¹⁵⁰, desposorios¹⁵¹ y ascunción de María¹⁵², o el hecho de escenificar el nacimiento de Cristo dentro de una gruta¹⁵³, cuando el canon dice que fue un pesebre¹⁵⁴, los nombres de los Reyes Magos¹⁵⁵, 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 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 qué forma tiene el 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

¹⁵⁰ *Libro de la Natividad de María; Proto evangelio de Santiago IV-VII; Evangelio de Pseudo Mateo IV.*

¹⁵¹ *Proto evangelio de Santiago IX.*

¹⁵² *Ascunción de Maria VI.*

¹⁵³ *Proto evangelio de Santiago XIX.*

¹⁵⁴ Lc. II, 8-16.

¹⁵⁵ 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*.

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 han mantenido hasta nuestros días.

La tentación de san Antonio Abad



José Guadalupe Posada, *La tentación de san Antonio* (detalle)

IV. La tentación de san Antonio Abad

¿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.¹⁵⁶

IV.1 Principales fuentes

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.

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

¹⁵⁶ Flaubert, Gustave, *Las tentaciones de san Antonio*, II, p. 7.

Así, por ejemplo, en Cataluña se le atribuyeron nuevas aventuras que sirvieron de tema a Jaume Huguet (Fig. 17) para realizar el retablo de san Antonio (1454-1457 d.C.), en Barcelona, que, desgraciadamente, fue destruido en 1909 d.C. durante la llamada “Semana trágica”¹⁵⁷. 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 viaja 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 preboste¹⁵⁸ Andrés y, en el momento de atravesar el umbral, una marrana



Fig. 17: *Retablo de Jaume Huguet* (s. XV) procedente de la iglesia de San Antonio de Barcelona

San Antonio entrega el cuerpo del ajusticiado a dos mujeres con hábito al pie de la horca. Constituyen el punto central de la escena y recuerdan a María y a las santas mujeres que recibieron el cuerpo de Cristo al pie de la cruz. Su actitud receptiva contrasta con la pasividad de las figuras masculinas.

le acercó un lechoncillo monstruoso que llevaba en las fauces, y que había nacido sin ojos ni patas. Andrés, al ver esto, intentó ahuyentar a la intrusa, pero san Antonio se lo impidió

¹⁵⁷ 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.

¹⁵⁸ 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 setido especial se aplica al segundo cargo monástico de mayor importancia. Según la regla benedictina, es el segundo a cargo después del abad.

diciéndole que, después de todo, el animal quería implorar, igual que lo había hecho el rey, la salud para su familia¹⁵⁹.

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



Fig. 18: El santo recibe el hábito de manos de un ángel. Miniatura de un libro de Horas del rito etíope.

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 d. C.)¹⁶⁰, en la que se 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 (Fig. 18).

Así, pueden enumerarse varios ejemplos de esta clase de leyendas e historias que permearon a 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

¹⁵⁹ Narciso Feliv de la Peña y Farell, caballero de la orden de Santiago, *Anales de Cataluña*, Barcelona, 1709, Vol II, XII, I.

¹⁶⁰ Aunque no saliera como una publicación única, va tomando la vida del santo como uno de los ejemplos principales dentro de su doctrina.

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 s. IV d.C. La *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine, cuya obra se vio reflejada en la manufactura del arte sacro de la Edad Media con un eco importante que ha roto ya 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.

IV.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 tratado acerca de Atanasio dicen 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 el 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 d.C., estudió Derecho y Teología. Se retiró por algún tiempo a la vida monástica, en donde hizo amistad con los ermitaños del desierto y murió el 2 de mayo alrededor del 373 d.C.

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, corroborado 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 Máximo (c. 250-310 d. C.), en el 303 d. C., 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 fecharla antes del 296.

Igualmente sólo se pueden hacer conjeturas acerca de su familia, de acuerdo con los escasos detalles que pueden recogerse de sus escritos, era de posición acomodada, por lo que pudo recibir 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 al punto de contar entre sus oyentes a varios influyentes “paganos”¹⁶¹.

¹⁶¹ Eus., *HE*. VI, 19.

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 Rufino¹⁶², donde se cuenta que el obispo había invitado a sus hermanos preladados 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 de niños que jugaban a la orilla del mar, entre los que descubrió con sorpresa que estaban imitando el ritual del bautismo cristiano, y al mandarlos a 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 monjes eremitas del desierto, principalmente con el conocido san Antonio¹⁶³, 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*¹⁶⁴.

De apasionada devoción hacia su fe, la cual le era de gran importancia mantener integra, 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*¹⁶⁵, en la que, de forma muy velada,

¹⁶² Rufino, conservado por Eusebio, *HE I*, 14.

¹⁶³ Atanasio, *Vita Antonii*, Prologus, 2-3.

¹⁶⁴ Atanasio, *Contra Ar.*, VI.

¹⁶⁵ San Jerónimo, en su *De viris illustribus*, se refiere a estos dos tratados como *Adversum gentes duo libri*, tratando de justificar que, por su temática, ambos tratados son en realidad uno sólo.

comienza a abordar el problema de la naturaleza del *Verbo*, aunque sin tratar su relación con el *Padre*, con un tratamiento claramente origenista.

Los primeros años en su gobierno fueron invertidos en las actividades habituales de cualquier obispo egipcio del s. 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 Frumencio¹⁶⁶, además de hacer amistad con los monjes de san Pacomio. Sin pasar por alto su participación en el Concilio de Nicea, dónde sembró las semillas para un cristianismo ortodoxo que darían como fruto el destierro de Eusebio de Nicomedia¹⁶⁷ y la expulsión de Arrio, eventos que debieron suceder alrededor del 330. Finalmente el mismo emperador Constantino se vio en la necesidad de escribirle¹⁶⁸ 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.

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; que sus oficiales habían profanado, con su

¹⁶⁶ Soz., *HE* II, 24.

¹⁶⁷ Eusebio de Nicomedia (¿?, c. 280-Constantinopla, 341) Obispo de Constantinopla. 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.

¹⁶⁸ Constantino, *Epistola prima Constantini ad Athanasium*; y Atanasio, *Apol. ad Const.* I.

consentimiento, los Sagrados Misterios de un supuesto sacerdote llamado Isquiras; y que había ejecutado a un tal Arenio por practicar magia¹⁶⁹.

Convocado por el emperador, Atanasio, finalmente, enfrentó los cargos¹⁷⁰ compareciendo ante un sínodo de prelados en Tiro, hacia el año 335, 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 el Emperador, Atanasio expuso la condena que le había sido impuesta, y sin tardanza los partidarios eusebianos presentaron y reformularon los cargos, de suerte tal 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 d. C., 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 que habían añadido una cláusula en la que se acusaba a Atanasio de haber regresado a su sede sin haber sido convocado por las autoridades eclesiásticas¹⁷¹. 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 la inocencia de Atanasio.

¹⁶⁹ Atanasio, *Apol. c. aria*, II.

¹⁷⁰ Soz., *HE* II, 25.

¹⁷¹ Atanasio, *Apol. c. aria*.

Mientras tanto 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 Occidente¹⁷².

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 Hosio de Córdoba¹⁷³ con quien partió al Concilio de Sárdica, en que expusieron el caso de Atanasio reafirmando su inocencia.

En Filipois 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 Capadocia¹⁷⁴ había

¹⁷² Hier, *Ep.* CXXII, 5.

¹⁷³ Hosius, Osius u Ossius de Córdoba (Córdoba, 256- Sirmio, en Serbia, 375. Obispo y Padre de la Iglesia hispana, consejero del emperador Constantino I el Grande.

¹⁷⁴ Gregorio de Capadocia, fungió como patriarca de Alejandría entre 339 y 346 d. C. Su ascensión no es aceptada por la Iglesia local, por no seguir la ley 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. Murió en el año 345, probablemente en forma violenta.

muerto en junio del 345 por lo que le había sido enviada una embajada a Constancio en la que se incluía una audiencia favorable para el santo desterrado.

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 el 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 ὁμοούσιος¹⁷⁵ había sido omitido. En el 355 se lleva a cabo el Concilio de Milán en el que se anunció la condena de Atanasio, a la que, con Hosio en el exilio, y Liberio denunciado por su posición antiarriana, difícilmente podía escapar. La noche del 8 de febrero del 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 exilio¹⁷⁶.

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 *Apología 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*.

¹⁷⁵ Vocablo griego introducido por Atanasio a la doctrina cristiana que hace referencia a al hecho de que Dios padre y Cristo comparten una misma esencia.

¹⁷⁶ Atanasio, *Apol. de fuga* XXIV.

El 4 de noviembre de 361 muere el emperador Constancio (317-361 d.C.), siendo sucedido por Juliano, el Apóstata (c. 331-363 d. C.), iniciando una revuelta pagana contra la facción arriana alejandrina en la que el obispo Jorge fue encerrado y asesinado el 24 de diciembre de ese mismo año¹⁷⁷. 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 sedes¹⁷⁸.

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 d.C.), prefecto de Egipto, mandando 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 que el 11 de septiembre de ese mismo año ordenó en un edicto imperial que 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 del 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, que pasó cuatro meses oculto en la tumba de su padre

¹⁷⁷ Atanasio, *Hist. aceph* VI.

¹⁷⁸ *Ibidem* VIII.

a las afueras de la ciudad¹⁷⁹. 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.

IV.1.2 Βίος καί πολιτεία τοῦ οσιοῦ πατρὸς ἡμῶν Αντωνιοῦ

Escrita por Atanasio, citada y descrita por Jerónimo¹⁸⁰, 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 tiene un propósito edificante, pues ha sido escrita por petición de monjes que han decidido seguir el ejemplo de los ascetas de Egipto¹⁸¹, principalmente el abad Antonio, el modelo perfecto y padre del monacato, de quien desean inspirarse sabiendo su vida, cómo llegó al desierto, si los relatos sobre su vida son ciertos, y cómo murió para poder imitarlo, siendo Atanasio una fuente de primera mano para ello, pues, como se ha dicho antes, en uno de sus exilios ha tenido la oportunidad de conocerlo¹⁸², además de su conjunta participación en el concilio Niceno, y el hecho de

¹⁷⁹ Soz., *HE*. VI 12.

¹⁸⁰ Hier., *De vir. Ill.*, LXXXVIII.

¹⁸¹ ἐπειδὴ δὲ ἀπητήσατε καὶ παρ' ἐμοῦ περὶ τῆς πολιτείας τοῦ μακαρίου Ἀητωνίου, μαθεῖν... θέλοντες ὅπως τε ἤρξατο τῆς ἀσκήσεως, καὶ τίς ἦν ταύτης, καὶ ὁποῖον ἔσχε τοῦ βίου τὸ τέλος, καὶ εἰάηθῃ τὰ περὶ αὐτοῦ λεγόμενά ἐστιν, ἵνα καὶ πρὸς τὸν ἐκείνου ζῆλον ἑαυτοὺς ἀγάγητε· / Y puesto que preguntaron sobre la 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 aquél celo (Atanasio, *Vita Antonii*, Proemio, 2).

¹⁸² Διὰ τοῦτο ἅπερ αὐτός τε γινώσκω ἰπολλάκις γὰρ αὐτὸν ἐώρακα- ..., καὶ ἅ μαθεῖν ἠδυνήθην παρ' αὐτοῦ, ἀκολουθήσας αὐτῷ χρόνον οὐκ ὀλίγον, καὶ ἐπιχέων ὕδωρ κατὰ χεῖρας αὐτοῦ, γράψαι τῇ ἀπλαβείᾳ ὑμῶν ἐσπουδασα· / a

haber pasado tres de sus exilios¹⁸³ en Egipto, lo que le permitiera conocer la vida monástica copta, se le solicita haga el relato de la vida del santo.

Sin embargo Atanasio reconoce no tener los suficientes datos acerca del asceta, por lo que recomienda a sus lectores que pregunten y se informen con los viajeros de Egipto para poder completar la historia, que ni siquiera él mismo ha podido consumir, a causa de la falta de tiempo para redactar todos los datos que ha obtenido de sus entrevistas con los monjes cercanos a san Antonio¹⁸⁴.

Debe mencionarse que esta obra, así como la mayoría de las obras de Atanasio, se gestó en un ambiente de hostil rivalidad con las herejías, principalmente el arrianismo¹⁸⁵, lo que remarca su carácter pedagógico a favor de la ortodoxia católica nicena¹⁸⁶, por lo que no sólo tiene como destinatarios a los monjes que aspiran imitar la vida ascética de Antonio, sino que se ha escrito para ser predicada y leída para la edificación de la Iglesia cristiana, reconversión de los herejes y para la conversión de 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 ortodoxa¹⁸⁷.

través de ésta (carta), lo que yo mismo sé -pues muchas veces lo he visto- y lo que pude aprender de este, que lo acompañó no por poco tiempo, y que virtió agua sobre sus manos, les escribí atendiendo a su piedad (*Ibidem*, Proemio, 5).

¹⁸³ 356-362 d.C.; 362-363 d.C.; 365-366 d.C., respectivamente.

¹⁸⁴ Atanasio, *Vita Antonii*, Proemio 4.

¹⁸⁵ *Ibidem*, *Vita Antonii*, LXXXII y LXIX.

¹⁸⁶ *Ibidem*, *Vita Antonii*, XXVII.

¹⁸⁷ *Ibidem* LXXVI.

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 entorno 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 a 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 del relato bíblico de la vida de los grandes personajes entre los que se cuenta el propio Cristo.

Atanasio, se puede decir, inaugura un nuevo género literario, la hagiografía monástica, con su *Vita Antonii*, 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 un piadoso asceta y un genuino obispo, 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.

Lo obra comienza con un muy corto relato acerca del nacimiento y juventud de Antonio¹⁸⁸, para luego pasar a relatar de qué modo se le dio la revelación acerca de qué modo de vida debía llevar para alcanzar la perfección en el espíritu¹⁸⁹, su encuentro con el

¹⁸⁸ Atanasio, *Vita Antonii*, I-II.

¹⁸⁹ *Ibidem* II, 3-III.

primer eremita, presumiblemente Pablo el eremita, a quien tomará como ejemplo partiendo al desierto¹⁹⁰.

Más adelante se relata la huida de Antonio al desierto en los 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 ascética¹⁹¹. 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 monje¹⁹² como una forma de exaltar la virtud humana y el respaldo divino, hasta llegar al momento de su muerte y testamento¹⁹³.

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 encuentros¹⁹⁴ 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 experiencia¹⁹⁵.

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

¹⁹⁰ *Vita Antonii*, XI.

¹⁹¹ *Ibidem*, IV.

¹⁹² *Ibidem*, V-XIII, XXXIII-XLIII, XLVIII, LI-LIII, LXII-LXIV.

¹⁹³ *Ibidem*, XCII.

¹⁹⁴ *Ibidem*, XXXIX.

¹⁹⁵ *Ibidem*, XVI-XLVI.

participación del mismo santo en éste, y de su poética profecía acerca de los estragos arrianos en la iglesia ortodoxa¹⁹⁶.

Como es común en la antigua historiografía, Atanasio desarrolla en discursos de su propia interpretación las confrontaciones ideológicas de su época, que pone en boca de Antonio a modo de doctrina, lo que podría corresponder 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 a artistas en todos los tiempos, constituyendo un testimonio de la obsesión por los demonios y tentaciones tan característicos del monaquismo.

IV.1.2 Santiago de la Voragine, o de Varazze, *Legenda aurea*

Fue obispo de Génova entre 1292 y 1298 y autor de una *Crónica de la ciudad de Génova*, y es considerado como autor de la *Legenda aurea*, la más célebre recopilación de leyendas piadosas en torno a los santos y, desde luego, la más influyente para la iconografía pictórica y escultórica de éstos.

En 1244 tomó los hábitos de la *Orden de los Predicadores*¹⁹⁷, fundada por santo Domingo de Guzmán, luego de pasar las etapas habituales del noviciado y 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.

¹⁹⁶ *Vita Antonii*, LXXXII.

¹⁹⁷ *Ordo praedicatorum*, conocida también como orden dominicana, 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 s. XIII, y reconocida por el papa Honorio III el 22 de diciembre de 1216.

Hacia 1267 fue elegido provincial de Lombardía, cargo que ostentó hasta 1286, año en el que se convirtió en Definidor¹⁹⁸ de la provincia lombarda de los dominicos. Fue representante de su provincia en los capítulos de Lucca (1288 d.C.) y de Ferrara (1290 d.C.) y por encargo del papa Nicolás IV (1227-1292 d.C.) destituyó a Munio de Zamora (1237-1300 d.C.), maestro de la *Orden de los 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 misma ciudad de Génova, fue enviado Santiago de la 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 d.C.).

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 haberlo consagrado, por lo que fueron los cardenales del cónclave sucesorio los que realizaron el acto.

En su cargo, Santiago de la Vorágine, principalmente centró su atención en tratar de reconciliar a güelfos y gibelinos¹⁹⁹, lo que consiguió tres años después, en enero de 1295;

¹⁹⁸ Asistente general del líder de la orden.

¹⁹⁹ 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*,

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.

IV.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 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 la Vorágine. Sin embargo, también existen casos de santos anteriores a la existencia de la *legenda* y que fueron intermpolados

de donde proviene el nombre “güelfo” y, por otro, la familia de los *Hohenstaufen*, señores de Weiblingen, cuya pronunciación originó el vocablo “ibelino”.

Tras el período 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.

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 d. C, unos cien años antes que la *Legenda aurea*, pero que después fue incluida dentro del canon de santos, aunque no necesariamente por Santiago de la 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 es el uso constante de ablativos absolutos y oraciones finales de subjuntivo. Por esto es fácilmente distinguible la diferencia existente entre el latín de Santiago de la 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 hasta nuestros días.

La *Leyenda dorada* cuenta una versión, se puede decir, resumida de la vida de Antonio antes contada por Atanasio, 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 el santo. 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 encontraran su base las incipientes reglas monacales.

Una vez más, Santiago de la Vorágine centra un apartado entero de su leyenda de Antonio a 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, como se dijo más arriba, un tanto sencillo, de modo que pueda ser accesible a cualquier lector de la época y, por lo tanto, que hace de Leyenda dorada uno de los textos más difundidos en la cristiandad y un importante punto de referencia en cuanto la tradición iconográfica.

IV.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*. 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 Ruán, 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 Schleisinger 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 abandonar sus estudios. 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 de 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 Ruán. En 1878, se vio obligado a recluirse en la misma ciudad, viviendo en la penuria económica, 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 *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, escrita a lo largo de treinta años, pues fueron escritas tres versiones, cuando el autor tenía respectivamente veintisiete, treinta y cuatro y cincuenta años. La primera versión de la *Tentación* 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, se puede decir 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 se puede leer un solo texto.

A menudo al hacer la lectura de *La tentación*, 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 Foucault²⁰⁰, 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, y una revisión de la *Patrologia* de Migne.

No es todo, cada una de las detalladas 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 Creuzer²⁰¹, lo mismo que el caso de la descripción de una gran Diana de Éfeso²⁰² *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 grifos y toros*, 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 extraordinaria 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 cielo erudito. La quimera se origina en la superficie blanca con caracteres marcados en negro de la página de un

²⁰⁰ Cfr. *Las tentaciones de san Antonio*, prólogo.

²⁰¹ *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*.

²⁰² *Las tentaciones de san Antonio*, V, pp. 95-96.

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.

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 su *Tentación* bajo la forma de una 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 mezclaran dioses y religiones, y, aunque el autor renunciara pronto a esta empresa, en 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 a la disposición tradicional (tipos más pequeños y márgenes mayores para las acotaciones, nombres en mayúsculas, etc.).

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*²⁰³ sobre el cual cada nueva escena 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

²⁰³ *Las tentaciones de san Antonio* I, p.1.

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 formas de sombras alargadas y Antonio, para protegerse, enciende una antorcha y abre un *gran libro*²⁰⁴, postura que sigue la larga tradición iconográfica²⁰⁵, 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. Cosa que no sucede en las dos primeras versiones, en que la lectura de los textos 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 el eremita 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 eran, en las primeras versiones, dos figuras abstractas: la Lógica y el Credo, y 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 *La tentación*.

²⁰⁴ *Ibidem* I, p.6.

²⁰⁵ 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 la tentación.

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 que el lector sea atraído 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 a 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 Saba²⁰⁶; a la que siguen las herejías²⁰⁷; los dioses de Oriente y la Grecia clásica²⁰⁸; hasta el mismo Satanás que se presenta ante Antonio, dirigiendo miles de monstruos fantásticos de diversos bestiarios mitológicos²⁰⁹, 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.

²⁰⁶ *Las tentaciones de san Antonio*, I y II.

²⁰⁷ *Ibidem*, III y IV.

²⁰⁸ *Ibidem*, V.

²⁰⁹ *Ibidem*, VI y VII.

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

La tentación de san Antonio, análisis iconográfico



El infierno (detalle), baptisterio de San Giovanni, Florencia, c. 1321.

V. La tentación de san Antonio, análisis iconográfico

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.²¹⁰

En este punto de la investigación, me parece pertinente, sobre todo por la naturaleza de este 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 podría no concordar con las ideas del lector de este trabajo.

Este breve recorrido por las páginas de la historia del arte cristiano permite apreciar una perspectiva general de su evolución desde sus orígenes en el texto escrito, que pronto haría nacer algunos 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 lograron salir a la luz, amalgamándose con las

²¹⁰ Burckhardt, Titus, *Principios y métodos del arte sagrado*, p. 6.

otras religiones del Imperio y adquiriendo 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 las herejías, lo que traería como consecuencia la regularización y estandarización de estos símbolos. Paralelamente con el nacimiento de los símbolos surgió el ícono, que representaba, en un principio, como ya se ha explicado, sólo a Jesús, María y los apóstoles; posteriormente 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 ésta, logrando, entonces, una forma de estandarización y universalidad en la forma y atributos simbólicos, siempre tomados del texto escrito, que este repertorio de santos debía tener al momento de ser representados.

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, los colores que debía manejar, 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 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 alargan y son dotadas de un cierto halo de espiritualidad, alejándose de los retratos naturales para volverse seres cuya divinidad se vea reflejada en su inmovilidad y en su mirada.

Más adelante, en 1551, el Concilio de Stoglav²¹¹ consideró la pintura religiosa como un sacerdocio cuya base debe estar en los textos sagrados y los modelos iconográficos antiguos. Dionisio de Furna, un tratadista que escribió acerca de la pintura bizantina, recomienda:

²¹¹ 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 la 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.

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.²¹²

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 representaciones²¹³, 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.

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 como 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 Bassa²¹⁴ que se comprometió según un contrato firmado en 1346 con el Monasterio de Pedralbes, en Barcelona, para pintar con buenos colores al óleo

²¹² *Hermeneia de la pintura bizantina* V, 4.

²¹³ 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 aparecer, 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.

²¹⁴ Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana*, p. 26.

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 compromete 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 es sólo la Iglesia era la promotora del arte, también entra la nobleza, que busca 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:

*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 nihil que inhonestum appareat cum domum Dei deceat sanctitudo.*²¹⁵

Esta normatividad, posteriormente fue sistematizada en numerosos tratados moralizadores cuyo fin era acabar con los excesos y formar un estilo propio del arte sagrado.²¹⁶ En estos tratados se vuelve a exigir, por parte del pintor, no sólo conocimiento,

²¹⁵ En los sucesivos toda superstición en la invocación y la veneración de las reliquias de los santos y en el uso sagrado de las imágenes sea quitada, todo torpe beneficio sea eliminado y en consecuencia la lascivia así sea evitada para que ni se pinte ni se adornen imágenes de belleza desvergonzada [...] Finalmente se apliquen por los obispos estas cosas en todas partes con gran diligencia y cuidado para que nada desordenado o contrario y acomodado con confusión, nada profano y nada deshonesto se manifieste, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad (*Cocilium Tridentinum, sesio XXV, De invocatione et reliquis sanctorum et de sacris imaginibus*).

²¹⁶ Entre éstos puede mencionarse, por su importante influencia en las artes: Gilio, Andrea, *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 Berromeo, Carlos *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* en 1577; *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del obispo Palecotti, Gabriell en 1582; y ya del siglo XVII el *De Pittura sacra* del cardenal Federico Borromeo en 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

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, patrísticos y eclesiológicos evolucionando juntamente con la Iglesia.

Hecho que a continuación se pretende probar por medio del estudio de una serie de imágenes referentes a la vida y, sobre todo, a la tentación de san Antonio abad, puesto que, como ya se ha mencionado antes, fue uno de los primeros santos a los que les fue consagrado un monasterio y, por ende, uno de los primeros en ser representados, además de contener en su historia y leyenda varios de los aspectos fundamentales del cristianismo: el

erudito, redactado hacia 1730, con el fin de dar al clero un manual que les permitiera discernir y elegir el arte sacro adecuado para las iglesias.

anacoretismo, el desierto, los vicios y virtudes; Satanás, los ángeles, etcétera, misma que está enmarcada en los orígenes del cristianismo, entre los siglos III y IV d.C., época en que, por la abundancia de herejías, nace la necesidad de crear el Credo niceno, y en que la influencia de las religiones circundantes aún resulta evidente en la literatura e iconografía cristiana. Por esta misma razón, el estudio de las diferentes imágenes se hará desde una perspectiva cronológica y temática, de modo que pueda observarse más claramente la evolución del arte cristiano y la tradición nacida a partir de la literatura sagrada y la tradición posterior.

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 controversias²¹⁷ y, volviéndose la leyenda del santo, el estandarte del catolicismo.

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, han tenido como único objetivo: hacer camino hacia la cuestión esencial de este trabajo, la

²¹⁷ Εἶτα παρακληθὲς παρὰ τε τῶν ἐπισκόπων καὶ τῶν ἀδελφῶν πάντων, καταῆλθεν ἀπὸ τοῦ ὄρους· καὶ εἰσελθὼν εἰς τὴν ᾿Αλεξάνδρειαν, τοὺς ᾿Αρειανοὺς ἀπεκήρυξεν· Αἴρεσιν ἐσχάτην λέγων εἶναι ταύτην, καὶ πρόδρομον τοῦ ᾿Αντιχρίστου. / 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 (*Vita Antonii* LXIX, 2).

iconografía. Pues a menos que todos los santos fueran fraguados en un solo molde y todos ellos tuvieran el mismo valor simbólico, fue necesario individualizarlos mediante, ya sea inscripciones nominativas o explicativas en los primeros iconos, o bien, por medio de signos figurativos fáciles de interpretar para los iletrados, quienes constituían una buena parte de los fieles.

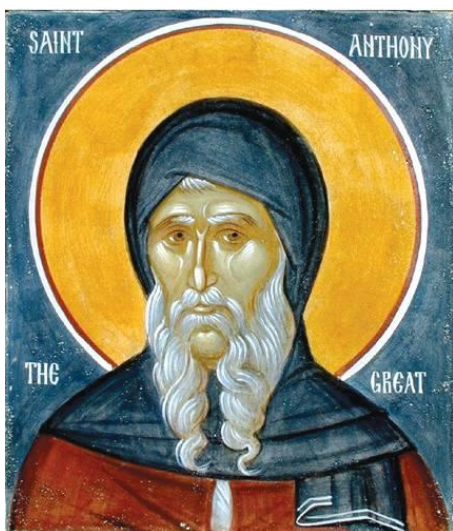
De allí, la necesidad de un lenguaje a base de signos, equiparable al alfabeto jeroglífico de los egipcios, con la diferencia de que éstos no tienen la intención de ocultar algún sentido criptográfico, sino que su aspiración es la de ser entendido por el mayor número de personas posibles. Este lenguaje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

- 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:
 - El tipo físico: peculiaridades anatómicas como la talla, los rasgos de la cara, la forma de la cabeza, el tipo de cabello, de barba, etc. Así, por ejemplo, a san Pedro se le reconoce por su tonsura y a san Pablo, por su calvicie.
 - 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.
- Un atributo es, tal como lo indica el latín *ad tribuere*, un signo de reconocimiento añadido al personaje, como un objeto emblemático que

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

V.1 San Antonio Abad.

Para entender mejor la forma en la que se ha tipificado al santo habrá que indagar en los



Saint Anthony the Great, icono anónimo

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 apotegmas²¹⁸ 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 la cronología de su vida sólo se puede precisar que Antonio murió cerca del 356 d.C., fecha testimoniada por Jerónimo²¹⁹ y el mismo Atanasio,²²⁰ quienes

²¹⁸ En griego, 'Αποφθέγματα es el nombre dado a varias colecciones de vidas y frases, comúnmente conocidas como *Dichos de los Padres del desierto*, que consta de historias, tradiciones y máximas relacionadas con la época de la gran huída al desierto, recopiladas aproximadamente, desde principios del s.V

²¹⁹ *Floruit Constantino et filis ejus regnantibus. Vixit annos centum quinque.* / Floreció reinando Constantino y sus hijos. Murió a los ciento cinco años (Hier. *De vir. Ill.* LXXXVIII).

mencionan que murió a los 105 años de edad, ésto si se supone que el santo nació alrededor del 251 d.C. 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:

*Tandem beatus Antonius CV anno vitae suae fratres deosculans in pace
quievit sub Constantino, qui coepit circa annum Domini CCCXL*²²¹.

Sobre el lugar de su nacimiento, Atanasio no ofrece datos precisos, únicamente menciona que era egipcio²²², sin embargo, Sozomeno²²³ sitúa el nacimiento del santo en Coma, sin especificar la fecha.

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 la fuente para los autores posteriores, y 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 y hasta la muerte de sus padres, cuando contaba con unos veinte años aproximadamente²²⁴.

²²⁰ Ἀντώνιος γένος μὲν ἦν Αἰγύπτιος. /Antonio era de origen egipcio (*Vita Antonii*, LXXXIX, 3).

²²¹ Finalmente el beato Antonio en el año 105 de su vida, dando el beso de la paz a sus hermanos, descansó en paz en tiempos de Constantino, quien inició [su gobierno] alrededor del año 340 del Señor (*Legenda aurea: Historia de sancto Antonio*, 6).

²²² *Vita Antonii*, I, 1.

²²³ *Fuit hic (Antonius) Aegyptius, ortus genere nobili in vico Coma.* / fue éste (Antonio) Egipcio, nacido de una familia noble en el pueblo de Coma (Soz. *HE* I, 13).

²²⁴ *Vita Antonii*, I.

- La visita de Antonio a la iglesia, en 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.²²⁵
- Antonio se retira a una tumba alejada de la ciudad, mismo lugar donde vive hasta que cumple treinta y cinco años²²⁶.
- Retiro a una fortaleza abandonada en el monte Pispir, donde vivió unos veinte años más²²⁷.
- 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 vivencias²²⁸.
- Antonio marcha a Alejandría, luego de las persecuciones emprendidas, en el año 311 d.C., por el emperador Maximiano para consolar y animar a los mártires²²⁹.
- Regreso de Antonio a Pispir para continuar con su labor eremítica, pero se ve impelido a buscar otro sitio para seguir su vida solitaria por la gran afluencia de gente²³⁰.

²²⁵ *Ibidem*, II-VII.

²²⁶ *Ibidem*, VIII-X, 4.

²²⁷ *Ibidem*, XII-XIII.

²²⁸ *Ibidem*, XIV- XLV.

²²⁹ *Ibidem*, LXVI.

²³⁰ *Vita Antonii*, LXVII-XLIX.

- Antonio se interna en el desierto, en la montaña exterior, aunque con constantes regresos para atender su magisterio y atender a aquellos que buscaban su ayuda²³¹.
- En torno al año 388 d.C., Antonio viaja a Alejandría para condenar a los herejes arrianos, quienes afirmaban que Antonio pensaba igual que ellos.²³²
- Antonio vuelve a su retiro en el que, además de continuar con sus labores de maestro, tiene varias visiones y realiza milagros²³³.
- Despedida de Antonio de sus discípulos, testamento y muerte del santo²³⁴.

V.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 en persona²³⁵, aún siendo joven, y que, al iniciar su discipulado, Antonio permanecía con el mismo aspecto físico de antes de iniciar su carrera ascética, cuando escribe:

...καὶ τότε πρῶτον ἀπὸ τῆς παρεμβολῆς ἐφάνη τοῖς
ἐλθοῦσι πρὸς αὐτόν. Ἐκεῖνοι μὲν οὖν, ὡς οἶον,
ἐθαύμαζον ὁρῶντες αὐτοῦ τότε σῶμα τὴν αὐτὴν ἕξιν

²³¹ *Ibidem*, L-LXVIII.

²³² *Ibidem*, LXIX-LXXI. En el capítulo LXXI se da una breve explicación acerca del arrianismo y su doctrina.

²³³ *Ibidem*, LXXII-LXXXVIII.

²³⁴ *Ibidem*, LXXXIX-XCII.

²³⁵ *Ibidem*, V.

ἔχον, καὶ μήτε παινήν, ὡς ἀγύμναστον, μήτε ἰχνωθὲν
ὡς ἀπὸ νηστειῶν καὶ μάχης δαιμόνων· τοιοῦτος γὰρ ἦν,
οἶον καὶ πρὸ τῆς ἀναχνωρήσεως ἤδεισαν αὐτόν· τῆς δὲ
ψυχῆς πάλιν καθαρὸν τὸ ἦθος.²³⁶

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.

Καὶ ὁμως ἐν πᾶσι διέμαινε ἀβλαβῆς. Καὶ γὰρ καὶ τοὺς
ὀφθαλμοὺς ἀσινεῖς καὶ ὀλοκλήρους εἶχε, βλέπων καλῶς·
καὶ τῶν ὀδόντων οὐδὲ εἰς ἐξέπεσεν αὐτοῦ· μόνον δὲ ὑπὸ
τὰ οὖλα τετριμμένοι ἐγεγόνεισαν, διὰ τὴν πολλὴν ἡλικίαν
τοῦ γέροντος. Καὶ τοῖς ποσὶ δὲ καὶ ταῖς χρεσὶν ὑγιῆς
διέμεινε...²³⁷

²³⁶Y 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 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 (*Vita Antonii* XIV, 2-4).

²³⁷ Y, sin embargo, en todo permanecía incólume. Pues tenía sus ojos intactos y sanos, viendo 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 (*Vita Antonii* XCIII, 2).

Sin embargo, por lo general, en gran parte de las representaciones aparece como un anciano (Fig. 19), es decir, ya muy adelantado en su ascesis, muy probablemente, ya en su época de predicador y maestro, que es el momento más importante en la vida del cristiano,



Fig. 19: Francisco Zurbarán, *San Antonio abad*, oleo sobre tela. Sala Fernando Durán, 1640-1650.

ya 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”²³⁸.

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 viene con la vejez, lo que, salvo por Flaubert, no puede encontrarse en las fuentes sobre su vida, sino en la tradición.

²³⁸ *Las tentaciones de san Antonio*, I, p. 2.

V.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:

Διέλετε δέ μου τὰ ἐνδύματα· καὶ Ἀθανασίῳ μὲν τῷ ἐπισκόπῳ
δότε τὴν μίαν μηλωτὴν, καὶ ὃ ὑπεστρωννυόμην 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 ἔνδυμα²³⁹.

Es decir, que el monje contaba con tres túnicas, dos de piel de oveja, aunque la palabra *μηλωτή* puede referirse también a la piel de una cabra, y 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”, que si bien es un receptor de casi doce siglos de tradición, seguramente en su basta biblioteca se encontraría con 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.

²³⁹ 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 (*Vita Antonii* XCI, 8).

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 quien llevaba una túnica tejida de hojas de palma (Fig. 20). Por su lado, usualmente san Antonio es representado vistiendo un sayal con capucha, prenda común entre los monjes de su orden, de color pardo²⁴⁰, atendiendo a los materiales con que se fabricaban dichos ropajes, o azul²⁴¹,



Fig. 20: *Saint Paul the Hermit*, Mattia Preti, óleo sobre lienzo, s. c.1650, Museo Nacional de Cataluña.

siguiendo a la tradición del significado de los colores²⁴² en la liturgia, en la que a veces aparece la τ bordada, juntamente con su báculo de la misma forma.

²⁴⁰ 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 (*Vita Antonii* VII, 6-7).

²⁴¹ El azul es el color asignado al aire, y relacionado con el cielo, el azul, *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 Yahveh en tiempos del Antiguo Testamento (*Ex. XXXV*, 23-24). 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 (*Vita Antonii* XIV-ss).

²⁴² 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 una clase de terapia llamada cromoterapia, puede consultarse a Pastoureau M., Rigetti, *Los colores litúrgicos*, Centre de pastoral litúrgica, Barcelona, 2006.

V.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 τ , la esquila, el libro, el rosario, el cerdo, las llamas a sus pies, entre otros, menos usuales, y que pueden variar de acuerdo a la escena representada o a la época en que se haya hecho, por ello, se propone presentarlos clasificados de acuerdo a su uso con respecto a la tradición y en comparación a como se presentan en el resto de los santos.

V.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.

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, y, más adelante, se le atribuyó al Fénix, como un símbolo solar.



Fig. 21: *Papa Pascual I*,
Mosaico, Basílica de Sta.
Práxedes, Roma, c. 620 d.C.

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, principalmente alemanes, cristianos 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 circular²⁴³ (Fig. 22), considerada la forma perfecta y el emblema de la bóveda celeste y el

²⁴³ 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 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 observarlo 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 por medio de la contemplación, hecho representado en el nimbo que rodea la cabeza de los santos simbolizando la unión mística y perfecta con Dios.

Paraíso. Cabe destacar 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 cuadrangular²⁴⁴, como es el caso de san Pascual I.

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 disco opaco sobre la cabeza del santo, aunque algunas veces deja ver algo a través de él.



Fig 22: San Antonio abad, anónimo, madera tallada, Basílica de Nuestra señora de Lledo, España.

²⁴⁴ 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 la misma santa Teodora, entre otros.

Más adelante, por influencia de los primeros artistas italianos, los nimbos se convirtieron en discos dorados aplicados en el fondo, que a veces²⁴⁵ siguen los movimientos de la cabeza del santo, 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 21).

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 del santo.

V.1.4 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.

²⁴⁵ Sobre todo a partir de Giotto que integra a la perspectiva el nimbo, dándole un aspecto más ligero y haciéndolo formar parte integral de la imagen del santo.



(Fig. 22) *La tentación de san Antonio* (detalle), Jan Wellens de Cock, óleo sobre panel, Museo Thyssen-Bornemisza, 1520

Por un lado, el primero de ellos, el *libro*, es curioso que aparezca luego de que, al principio de su obra, Atanasio aclara que Antonio no fue un estudioso de las letras²⁴⁶, 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 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 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.*²⁴⁷

²⁴⁶ ...γράμματα μὲν μαθεῖν οὐκ ἠνέσχετο, βουλόμεος ἔκτος εἶναι καὶ τῆς πρὸς τοὺς παῖδας συνηθείας / y no soportó aprender las letras, deseando estar lejos de las costumbres de los niños (*Vita Antonii* I,1.).

²⁴⁷ *Las tentaciones de san Antonio*, I, p. 6.

Más adelante, luego de que Antonio es tentado por medio de sus recuerdos de antes de volverse asceta, Flaubert le confiere al libro la importancia de ser uno de los medios para que el santo se vea 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!*²⁴⁸

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”²⁴⁹. 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.

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 tiempo del cristianismo que caracterizaba al 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 en 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 ser las

²⁴⁸ Las tentaciones de san Antonio I, p. 6.

²⁴⁹ *Idem.*

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 junto con el modelo de la iglesia fundada por él, junto con su cetro. El *rosario* (Fig. 22), 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.

V.1.5 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 y 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 los 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 d.C. que los atributos individuales de los santos quedan perfectamente delineados, luego de que fueran aprobados el Concilio de Trento (1544-1563 d.C.).

Estos resultan, infinitamente, más variados e interesantes que los genéricos y universales, 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 un san Pedro por su llave, o a una 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.

V.1.6 Atributos simbólicos: la τ , el báculo y la esquila

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 (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 τ (*tav*), también llamada cruz egipcia, es un símbolo que ya utilizaba la cultura egipcia, bajo el nombre de *cruz anseada*, con el significado de

vida eterna, hecho por el cual es portado en la mano derecha de todos sus dioses. Esta letra ocupa el decimonoveno lugar del alfabeto griego y es la última letra del alfabeto hebreo. En el contexto hebreo, la τ 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*²⁵⁰ explica que es la última letra en la palabra *emet* (verdad), uno de los nombres del creador, y por ello pudo haber sido la primera letra con la que daría comienzo la creación²⁵¹, y, 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*, forman otro de los nombres de Dios en su carácter de rey, es decir, el principio de la fe²⁵². 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 de la τ como está escrito en los libros de *Ezequiel*²⁵³, cuyas profecías encontrarán reflejo en el *Apocalipsis*²⁵⁴.

²⁵⁰ Junto con el *Séfer letzirá*, es el libro central sobre la corriente cabalística judía, y se le atribuye al rabí Shimón Bar Yojaji en el siglo II d.C. 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.

²⁵¹ Debe recordarse que en el *Génesis*, se explica que Dios creó todo a través de la palabra (*Gn.I*, 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.

²⁵² *Et* es la palabra que se forma de *Alef* y *Tav*, el principio inseparable masculino y femenino, que contienen a todas las otras letras por ser la primera y la última respectivamente. A su vez *et* es la palabra que refiere a Adonái, cuya significación más elevada es *Yhvh* (Yahvé) (*Sepher Ha Zohar, Berschit*, p. 71-ss).

²⁵³ 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 interneccionem; omnem autem, super quem videritis thau, ne occidatis... / Y le dijo el Señor:

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 c. 1225 a.C., 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 es en forma de τ , 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, que 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 τ confiriéndole el poder en la Iglesia de Egipto, por ello se volvió su más importante atributo personal.

Atraviesa en medio de la ciudad de Jerusalén y marca con una *Tau* sobre las frentes de los hombres gimientes y dolientes acerca de todas las abominaciones, que fueron en medio de ella. 6... 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... (Ez. IX, 4 y 6).

²⁵⁴ ... λέγων· μὴ ἀδικήσητε τὴν γῆν μήτε τὴν θάλασσαν μήτε τὰ δένδρα, ἄχρις οὗ 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 (Ap. VII, 3).

V.1.7 La esquila

La esquila, regularmente aparece suspendida del travesaño de la *tav*, 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 primigenia²⁵⁵, es decir, el verbo de Dios. Su función es convocar a la comunidad e invitar a la alabanza²⁵⁶, que variará sus repiques de acuerdo al acontecimiento celebrado. Además de que, una vez fundada la orden antonita, en el s. XI d.C., los cerdos que criaba la orden 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.

V.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, los fieles católicos o por las interpretaciones que se hicieran de éstas por diferentes circunstancias, como son las plagas, epidemias,

²⁵⁵ Esto porque en su repique puede reproducir la escala musical completa y su sonido puede recorrer grandes distancias y ser escuchado con claridad.

²⁵⁶ *Sal.*, CL, 5 y I *Co.* XIII, 1.

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.

V.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 23), los cuales tampoco son tratados explícitamente en la literatura, pero que sí



(Fig. 23) *Las tentaciones de san Antonio* (detalle), Pieter Huys, óleo sobre tabla, museo de Louvre. c. 1550

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

inmundo²⁵⁷ en las culturas semíticas. Sin embargo, al hacer la revisión de un buen número de representaciones del santo, el cerdo nunca representa un peligro para el santo, 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 para los

²⁵⁷ Dt. XIV, 8.

orientales, especialmente a los porcófobos judíos, por ello el cerdo de san Antonio pertenece exclusivamente a la iconografía occidental.

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 sobre 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 interior²⁵⁸ donde fundaría su nuevo refugio para el ejercicio de la ascesis y comenzaría a cultivar sus propios alimentos, 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:

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 ᾧδε. Καὶ ἐξ ἐκείνου λοιπόν, ὥσπερ φοβηθέντα τὴν παραγγελίαν, οὐκ ἔτι τῷ τόπῳ ἤγγισαν.²⁵⁹

Este rasgo de poder comunicarse con los animales, se volvió muy popular dentro de la literatura monástica, pues se piensa que mediante su obediencia y sumisión a Dios, los

²⁵⁸ *Vita Antonii*, L.

²⁵⁹ 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, sin haberles hecho yo 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 asustados por la orden, no volvieron más al lugar (*Vita Antonii*, L, 8-9.)

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 demonios, 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 limitado²⁶⁰, 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:

[...] ἀλλ' οὐδὲ κατὰ χοίρων ἔχει τὴν ἐξουσίαν· Παρεκάλουν γὰρ, ὡς ἐν τῷ Εὐαγγελίῳ γέγραπται, τὸν Κύριον, λέγοντες· Ἐπίτραψον ἡμῖν ἀπελθεῖν εἰς τοὺς χοίρους²⁶¹. Εἰ δὲ μηδὲ χοίρων ἔχουσιν ἐξουσίαν, πολλῶ μᾶλλον τῶν κατ' εἰκόνα Θεοῦ γεγεννημένων ἀνθρώπων οὐκ ἔχουσι²⁶².

²⁶⁰ *Ibidem.* XXII-ss.

²⁶¹ *Cfr. Mt.* VIII, 31; *Mc.* V, 12 y *Lc.* VIII, 32. 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 demonios, pues él les permite entrar en los cerdos para luego desbarrancarlos y así terminar con la amenaza de los demonios.

²⁶² [...] pero ningún poder tiene contra los cerdos. Pues pedían [los demonios] al Señor, como está escrito en el Evangelio, diciendo: Concédenos entrar en los cerdos. Si no tienen ningún poder contra los cerdos, menos aún lo tendrá contra los hombres que son la imagen de Dios (*Vita Antonii* XXIX, 5).

En este fragmento resulta claro que, aunque no se especifique que el santo tenía un trato directo con este particular animal (Fig 24), sí existía una tradición, reflejada en los Evangelios, de que, al igual que los hombres, los animales 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 este la personificación de los pecados de la gula y soberbia.



Fig. 24: *La tentación de san Antonio* (detalle), Leonora Carrington, óleo sobre tela, colección personal, 1946.

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 san Antón* o *mal de los ardientes*²⁶³. 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 salvajes²⁶⁴, 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, 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 d.C., que tomó desde entonces el nombre de *Saint Antoine de Viennois*, el culto se extendió también en Occidente. Posteriormente, hacia el año 1095 d.C., 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

²⁶³ 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* III, 653-ss. de Virgilio y el *De rerum Natura* VI, 660-ss., de Lucrecio.

²⁶⁴ 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 la alucinaciones se deben, más bien, a las afectaciones en el sistema nervioso central causado por la *claviceps pururea*, 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.

Urbano II (1042-1049 d.C.), 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 ellos podían mantenerse, ya porque su tocino se consideraba como un 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 a 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:

- 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.
- Porque se consideraba que el tocino del cerdo era un remedio eficaz contra el fuego de san Antonio
- 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 manos²⁶⁵ del santo, 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 dentro del grupo de los santos *antipestos*²⁶⁶: san Severino, de quien la tradición cuenta que con su saliva curaba a los leprosos; san Roque²⁶⁷, con quien llega a veces a confundirse por el parecido de su historia, y san Sebastián²⁶⁸ que eran invocados para curar la peste y la sífilis respectivamente. 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.

²⁶⁵ 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.

²⁶⁶ Santos a los que, por alguna característica de su leyenda, se les atribuyó el poder de curar las pestes.

²⁶⁷ 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 reestablecido 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.

²⁶⁸ Según la tradición, en el año 680 la ciudad de Roma estaba infectada por una epidemia de peste, entonces erigieron un altar con la imagen del santo en la Basílica de San Pedro. La gente fue a invocarlo y la peste cesó al punto.

De este poder que se le 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 al dominio que se le atribuye al eremita sobre dicha enfermedad.



Fig. 25: *Retablo issenheim* (detalle), Matthias Grünewald, Óleo sobre tabla, Museo Unterlinden, Fancia,

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. 25), 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 santo y habla del conocimiento acerca de esta enfermedad y sus estragos.

V.2.2 Las escenas de la vida y 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 inculturación²⁶⁹ con que se predicó el evangelio por Oriente y Occidente.

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.

²⁶⁹ Por inculturación, en el cristianismo, se designa 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.

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, el segundo, el sistema de trabajo que requiere el uso de modelos continuamente repetidos, lo que ha permitido el nacimiento de una tradición iconográfica.

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 convertirlo 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 un 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 Espíritu Santo. Así también con los escenarios en que se desarrollan las escenas, que no son elegidos al azar, sino que son lugares reales que, por alguna característica en particular, adquieren un simbolismo especial que pronto evolucionarían 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.

V.2.3 El desierto

A pesar de existir un gran número de representaciones sobre la vida, tentaciones, ataques y peripecias de san Antonio abad, será uno el escenario común a todas ellas, con algunas variantes, según el contexto del autor: el desierto. Primeramente porque debe recordarse que Antonio era nativo de Egipto y que vivió en la zona de la Tebaida²⁷⁰, que, por su posición geográfica, es una zona desértica por naturaleza.

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:

...αὐτὸς πρὸ τῆς οἰκίας ἐσχόλαζε λοιπὸν τῇ ἀσκήσει,
προσέχων ἑαυτῷ καὶ καρτερικῶς ἑαυτὸν ἄξων²⁷¹.

Lo que resulta lógico pues, 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:

Οὕτω γὰρ ἦν οὕτως ἐν Αἰγύπτῳ συνεχῆ μοναστήρια, οὐδ' ὅλως ᾔδει μοναχὸς τὴν μαρὰν ἔρημον...²⁷²

²⁷⁰ Basta zona desértica, al sur de Egipto, en donde se refugiaron los primeros monjes anacoretas.

²⁷¹ Él [Antonio] delante de su casa dedicó el resto del tiempo a la ascesis, guardándose a sí mismo y conduciéndose con constancia (*Vita Antonii* III, 1).

²⁷² Pues de ningún modo había entonces en Egipto innumerables monasterios, el monje ni siquiera conocía en absoluto el gran desierto (*ibídem* III, 2).

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 VIII, luego de que el demonio ofreciera las tentaciones carnales con que es probado Antonio, que el santo decide retirarse a un sepulcro a las afueras de la ciudad, y, hasta el XI, que Antonio llega al desierto y, finalmente, en el capítulo L 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*²⁷³, 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 Cristo²⁷⁴. 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

²⁷³ *Las tentaciones de san Antonio*, I, p.1.

²⁷⁴ 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. (*Mt.* I, 1-11; *Lc.* IV, 1-14).

segunda faceta: es, ante todo, la morada de los demonios, como bien ya lo atestigua el mismo Atanasio cuando, en uno de los encuentros de Antonio contra los demonios, éstos le imprecaban diciendo:

Ἐκείνη ἡμέρᾳ τῶν ἡμετέρων· Τί σοὶ καὶ τῆ ἔρημῳ; οὐ φέρεις
ἡμῶν τὴν ἐπιβουλὴν.²⁷⁵

Por eso mismo los demonios sembraron el camino de Antonio hacia el interior del desierto con trampas, como son el oro²⁷⁶ y la plata²⁷⁷, 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:

Καὶ οὕτω λοιπὸν γέγονε καὶ ἐν τοῖς ὄρεσι μοναστήρια, καὶ
ἡ ἔρημος ἐπολίσθη ὑπὸ μοναχῶν, ἐξελθόντων ἀπὸ τῶν ἰδίων,
καὶ ἀπογραψαμένων τὴν ἐν τοῖς οὐρανοῖς πολιτείαν²⁷⁸.

El mismo Pablo el 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.

²⁷⁵ Aléjate de nuestras casas. ¿qué hay para ti en el desierto? No puedes soportar nuestra acechanza (*Vita Antonii* XIII, 2).

²⁷⁶ *Vita Antonii*, XII, 1-2.

²⁷⁷ *Historia de Sancto Antonio*, II; *Vita Antonii* XI, 2-5.

²⁷⁸ 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 iy se inscribieron a la vida en los cielos. (*Vita Antonii* XIV, 7).

Para el monje egipcio, la huida al desierto se trataba de una prueba de fuerza a gran escala, pues sabían que se batirían en un duelo personal contra el diablo. El desierto, por tanto, adquirió el valor de un campo de batalla simbólico en el que se busca 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 son 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 los demonios se ve perfectamente reflejada en la frase: ἐφώνησαν δὲ φωνῇ μεγάλῃ οἱ δαίμονες λέγοντες· ἠκήσατε ἡμᾶς, ὦ μοναχοί²⁷⁹.

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.

²⁷⁹ Y Gritaban con gran voz los demonios diciendo: nos vencieron, oh monjes (*Apophthegmata patrum* 278).

V.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 d.C., 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 a las más terribles representaciones, o 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 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.

V.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 suscitaba 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 atacaran 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 *γνωρίμοις καὶ πισταῖς παρθένοις*²⁸⁰, 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:

αὐτὸς δὲ τοῖς σπουδαίοις, πρὸς οὓς ἀπήρχετο, γνησίως
ὑετάσσετο, καὶ καθ' ἑαυτὸν ἑκάστου 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
φιλόανθρωπον 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 Χριστὸν εὐσέβειαν, καὶ τὴν
πρὸς ἀλλήλους ἀγάπην ἐσημειοῦτο²⁸¹.

²⁸⁰ Conocidas y fieles vírgenes (*Vita Antonii*, III, 1). Esta expresión hace pensar que, si bien no existían los monasterios según hoy los conocemos, Atanasio nos 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.

²⁸¹ Y él, a los virtuosos, a estos 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 (*Vita Antonii*, IV, 1).

Sozomeno añade que su alimento *panis tantum erat cum sale: potus autem aqua*²⁸² 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 Atanasio, ἐκάλουν θεοφιλή²⁸³. Este hecho fue el motivo por el cual la ira del Diablo se encendió contra el monje, algo que nos recuerda el texto de Job²⁸⁴, quien se viera atacado por el demonio a causa de su gran piedad, de tal suerte que:

‘Ο δε μισόκαλος καὶ φθονερός διάβολος οὐκ ἤεκεν ὀρώων ἐν νεωτέρῳ τοιαύτην πρόθεσιν. Ἄλλ’ οἷα μεμελέτηκε ποιεῖν, ἐπιχειρεῖ καὶ κατὰ τούτου πρᾶττειν· καὶ τὸ μὲν πρῶτον ἐπείραζεν αὐτὸν ἀπὸ τῆς ἀσκήσεως καταγαεῖν, ὑποβάλλων μνήμην τῶν κτημάτων, τῆς ἀδελφῆς, φιλοδοξίαν, τροφῆς τῆν πικίλην ἡδονήν, καὶ τὰς ἄλλας ἀνέσεις τοῦ βίου²⁸⁵.

²⁸² (Soz., HE, XIII).

²⁸³ Lo llamaban Teófilo, que por su etimología (θεός= Dios; φιλέω= amar) puede traducirse como “el que ama a Dios” (*Vita Antonii*, IV, 4).

²⁸⁴ *Jb.* I, 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 IV: *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 a sus malos consejos, sembrados en nosotros, y, en gran parte, nos hemos burlado de sus asechanzas. El demonio no ignora que el Creador nos ha perdonado, que Él es su muerte y que ha preparado la Gehena (hebr. infierno) como término de su rechazo.*

²⁸⁵ Y 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. Primero, 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 los otros placeres de la vida (*Vita Antonii*, V, 1) .

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, alcanzando su auge con una muy rica y variada, pero bien definida iconografía en el siglo XII.

V.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 ofreciéndole los placeres mundanos comunes a todos los hombres, en un intento de hacer, pues era el 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: οὐδεις ἐπιβαλὼν τὴν χεῖρα αὐτοῦ ἐπ’ ἄροτρον καὶ βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω εὐθετός ἐστιν εἰς τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ.²⁸⁶

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

²⁸⁶ Nadie que ha puesto su mano en el arado y mira hacia atrás, es apto para el Reino de Dios (*Lc. IX, 57*).

nombre capital, que no se refiere a la magnitud del pecado, sino a su carácter generador, a este respecto santo Tomás de Aquino escribió:

*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 aliis delectatur*²⁸⁷.

Puede añadirse lo dicho por Gregorio Magno quien escribió que *singula vitia capitalia suum habet exercitum*²⁸⁸, 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 con el pasar del tiempo, actualmente se define como un trastorno formidable del orden, y como una forma de rechazar la luz interior²⁸⁹, de aquí que san Antonio insiste al hablar a la iglesia de Arsinoé 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

²⁸⁷ Porque de los siete pecados capitales son cinco 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 (*Summa Theologiae* q.72, art.2).

²⁸⁸ Cada vicio capital tiene su propio ejército (Gregorius I Magnus, *Moralia* XXXI, 45).

²⁸⁹ Pimentel, Guadalupe, *Diccionario litúrgico*.

*ella para justificar su conducta, como el aire, estará habitado por los espíritus del mal*²⁹⁰.

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 d.C.) 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 pecados²⁹¹; pero fue Evagrio Póntico (345-399 d.C.) 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 categorías²⁹²:

²⁹⁰ San Antono abad, *Carta IV*.

²⁹¹ ... *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 occurit 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 abscendit* / 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, 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, la ira provoca, insta la soberbia, anima la violencia, el odio rompe la concordia, la envidia separa la amistad (*De mortalitate IV*).

²⁹² Evagrio Póntico, *τοῦ αὐτοῦ περὶ τῶν ὀκτώ πνευμάτων τῆς πονηρίας* / *Sobre los ocho espíritus del pecado*.

- Vicios concupiscibles:
 - Γαστριμαργία (glotonería).
 - Φιλαργυρία (avaricia).
 - Πονηρία (perversidad o lujuria).
 - Κενοδοξία (vanagloria).

- Vicios irascibles, que no son, propiamente, deseos, sino carencias o frustraciones, entre las que se numeran:
 - Ὁργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia).
 - Λύπη (tristeza).
 - Ἀκήδεια (pereza, también vista como desesperanza).
 - Ὑπερφαινία (envidia).

Más adelante, en el siglo V, Juan Casiano (360- 435 d.C.)²⁹³, retomó la lista de Evagrio Póntico, 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 Evagrio²⁹⁴, son la

²⁹³ *Institutiones caenobiticas* V.

²⁹⁴ Evagrio Póntico, Op. cit. IV.

glotonería, la vanidad y la avaricia los tres vicios principales, 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; y 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 a través de los sentidos, principalmente por la vista. Así, el obispo de Alejandría, luego detallado 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 Escrituras²⁹⁵ y que desde entonces tendrán forma, volviéndose símbolos comunes a toda la cristiandad logrando su máximo desarrollo en el s. XII d.C.

²⁹⁵ 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, y que, a la postre, los artistas darán un rostro con base en lo escrito en diversos tratados, como es la vida y tentaciones del santo Antonio que ya da pistas por sus descripciones físicas.

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 descripciones de los demonios que pudieran servir de pauta a los artistas, no obstante, sí llegan a pormenorizar sus lugares de residencia, castigos y sus obras²⁹⁶. Así, el cielo era explicado como un estado espiritual y, por lo tanto, como algo necesariamente inmaterial e inefable²⁹⁷; 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 infringidos 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 Evagrio Póntico, puesto que en estos textos encontramos, si no el origen de la tradición, sí los más grandes testimonios de esta gradual evolución 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

²⁹⁶ 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.

²⁹⁷ Puede tomarse como ejemplo la famosa *Divina comedia*, en que todo el recorrido por el infierno y purgatorio puede ser perfecta y detalladamente descrito, y el Paraíso se vuelve inexplicable y abstracto para el autor.

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 ve un eco en la Biblia, en donde se habla de lobos rapaces, perros o, como lo dice san Pedro, el diablo puede ser como un león rugiente²⁹⁸.

Si bien la relación de Satanás con los animales es contemporánea a Cristo, fueron Evagrio, primeramente, con sus ocho espíritus del mal, y Gregorio I, quien estableció el canon de los siete pecados capitales, hacia el 604 d.C., 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), en donde para cada representación de los pecados se presenta una dama acompañada por el respectivo animal que trata de universalizar el vicio oportuno, esto son: para la Ira un oso, para la Lujuria un gallo (Fig. 26), 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 a la tradición seguida y al contexto en que se hacía la representación, pero siempre sustentada por una razón alegórica.

²⁹⁸ *IP*, V, 8.

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 la 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 detallado, por la *Legenda aurea* y Gustave Flaubert, da 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 de la evolución de los motivos iconográficos respondiendo a contextos determinados.



Fig. 26: *Luxuria*, Pieter Bruegel, grabado sobre cobre, Biblioteca Real de Bélgica ,1558

V.3.2.1 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 la Vorágine, Antonio, apenas habiendo cumplido veinte años de edad y luego de la muerte de sus padres, *omnia sua vendens, pauperibus erogavit et eremiticam vitam duxit. Vir innumerabilia daemonum tentamenta sustinuit*²⁹⁹. Atanasio explica que el santo sufrió un fuerte 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*³⁰⁰; 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 es la *tristitia*, pues el demonio: *μνήμην τῶν κτημάτων, τῆς ἀδελφῆς τὴν κηδεμονίαν*³⁰¹, y no sólo su hermana, sino el recuerdo de sus parientes (*τοῦ γένους τὴν οἰκειότητα*³⁰²) 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*³⁰³ *cayó al suelo moribunda, mi hermana hacía señas desde lejos para que volviese y la otra,*

²⁹⁹ Vendido todas sus cosas, repartió a los pobres y se condujo a la vida eremítica. Siendo hombre soportó innumerables tentaciones de los demonios (*Historia de sancto Antonio I*).

³⁰⁰ Las tentaciones de san Antonio I, p. 1.

³⁰¹ Trayendo el recuerdo de sus propiedades, la protección de su hermana (*Vita Antonii V*, 1).

³⁰² La familiaridad de su familia (*Idem*).

³⁰³ Cabe observar en este punto la licencia que se tomó Gustave 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, cuenta que el santo se había entregado a la ascesis después de la muerte de ambos padres.

*Amonaria, lloraba*³⁰⁴, de modo que este primer golpe fue el que debilitó al santo permitiendo el surgimiento del resto de los demonios que ejercerían mayor violencia.

V.3.2.2 'Υπερφαινία

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 ('Υπερφαινία), 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 llevan lejos a quienes yo había recibido en mi casa*³⁰⁵.

No puede el santo hacer otra cosa que lamentarse por su decisión, flaqueando 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

³⁰⁴ *Las tentaciones de san Antonio* I, p. 2.

³⁰⁵ *Ibidem*, I, p 4.

de mí! ¿No acabará nunca esto? ¡Más valdría la muerte! ¡No puedo más! ¡Basta, basta! ³⁰⁶

V.3.2.3 Φιλαργυρία

Ya impulsado por su envidia, el santo, cuenta Flaubert, busca consuelo en las Sagradas Escrituras ojeando al azar el volumen que tiene a la mano y es por medio de su lectura que el santo se ve arrastrado a enfrentar a los diversos pecados capitales. Siguiendo el texto atanasiano, luego de recordar a su familia y bienes, el santo es tentado por medio de la Φιλαργυρία (avaricia).

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*³⁰⁷.

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:

ὁ ἐχθρὸς [...] ὑπέβαλεν ἐν ταῖς ὁδοῖς ἀργυροῦ δίσκου
μεγάλου φαντασίαν. Ἀντώνιος δὲ συνεῖς τοῦ μισοκάλου τὴν

³⁰⁶ *Ibidem* I, p. 5.

³⁰⁷ *Ibidem* I, p. 6.

τέχνην, ἔστη, καὶ τῷ δίσκῳ βλέπων, τὸν ἐν αὐτῷ διάβολον ἤλεγχε λέγων· Πόθεν ἐν ἐρήμῳ δίσκος; [...] Τοῦτο τέχνη τοῦ διαβόλου γέγονεν. Οὐκ ἐμποδίσεις ἐν τούτῳ μου τὴν προθυμίαν, διάβολε [...] Καὶ τοῦτο τοῦ Ἀντωνίου λέγοντος, ἐξέλιπεν ἐκεῖνος³⁰⁸.

Más adelante, cuenta la *Legenda aurea*, el demonio intentó tentarle nuevamente, aunque sin éxito, pues: *Postmodum ingentem massam veri auri reperit, sed ut incendium, aurum fugit, sicque ad montem fugiens*³⁰⁹. 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 puede evitar el pensar en el gran poder que podía tener de conservarla con él, y ésta desaparece³¹⁰.

V.3.2.4 Φιλοδοξία

El texto de Atanasio cuenta que, luego de la avaricia, el abad fue tentado por la φιλοδοξία (vanagloria). Sobre este pecado capital, ni Atanasio ni Santiago de la Vorágine profundizan, no obstante, Flaubert sí cuenta la forma en que afectó esta tentación

³⁰⁸ El enemigo [...] colocó en los caminos la imagen de un gran disco de plata. Y Antonio reconociendo el arte del enemigo del bien, se detuvo, y mirando al disco, en el que estaba el diablo reprendió 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 (*Vita Antonii* XI, 2-5).

³⁰⁹ Después, encontró una gran masa de verdadero oro, pero, como de un incendio, huyó del oro, y así, se retiró a la montaña (*Historia de sancto Antonio* II).

³¹⁰ *Las tentaciones de san Antonio* II, pp. 13-14.

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. Pero Dios, en castigo, lo convirtió en animal. ¡Andaba en cuatro patas! ³¹¹.

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*³¹². Entre otros varios ejemplos en los que Antonio se jacta de su inteligencia, dinero y posición antes de ser asceta.

³¹¹ *Las tentaciones de san Antonio I*, p. 7.

³¹² *Ibidem*, p. 3.

V.3.2.5 Γαστριμαργία

Posteriormente el demonio intenta distraerlo, dice Atanasio, mostrándole τροφῆς τὴν πικίλην ἡδονήν³¹³, es decir, le tienta por medio de la Γαστριμαργία (glotonería). 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 ojearla 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...³¹⁴

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 abandonan³¹⁵*. 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 clase de carnes, frutas y manjares, además de platillos exóticos que se

³¹³ El placer variado de la comida (*Vita Antonii* V, 2).

³¹⁴ *Las tentaciones de san Antonio* I, p. 6.

³¹⁵ *Idem*.

multiplican conforme el monje se acerca, aunque, a pesar de sentir una gran tentación, logra salir victorioso³¹⁶.

V. 3.2.6 Ἐκδήδία

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 Ἐκδήδία (pereza):

καὶ τέλος τὸ τραχὺ τῆς ἀρετῆς, καὶ ὡς πολὺς αὐτῆς
ἔστιν ὁ πόνος· τοῦ τε σώματος τὴν ἀσθένειαν
ὑπετίθετο, καὶ τοῦ χρόνου τὸ μῆκος.³¹⁷

Luego de ser tentado en su mente durante su fallida lectura de las Sagradas Escrituras, Antonio expresa: *Me invade una flojedad infinita y el aire cálido trae en sus efluvios el perfume de una cabellera. Sin embargo, ¿no hay aquí ninguna mujer?*³¹⁸, 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.

³¹⁶ *Ibidem* II, 12.

³¹⁷ Y finalmente lo cruel de la virtud, y lo grande que es la dificultad de ésta, y le sugería la debilidad del cuerpo, y la largura de la vida (*Vita Antonii* V, 2).

³¹⁸ *Las tentaciones de san Antonio* I, p. 9.

V.3.2.7 'Οργή

Finalmente, aunque por el carácter hagiográfico de la vida de Antonio no se trate el tema, la 'Οργή (ira, 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 gozar vengándose, mientras degollaban a los idólatras! La ciudad, sin duda, rebosaba cadáveres³¹⁹.

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!³²⁰

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:

³¹⁹ *Las tentaciones de san Antonio*, I, p. 6.

³²⁰ *Ibidem* I, p. 8.

*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!*³²¹

Estas fueron las pruebas que Antonio abad tuvo que superar para poder perfeccionarse en la ascesis, no obstante, lo esperaba la más dificultosa de todas: el enfrentamiento con la lujuria.

V.3.2.8 Lujuria: San Antonio tentado por un demonio en forma de mujer

Mención aparte merece la tentación de la lujuria entre los otros pecados capitales, ya que fue el pecado favorito, y que, si bien, 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 que consintió la introducción en la pintura religiosa de una pizca de erotismo. Misma razón por la que en el arte, tuvieron gran éxito temas como las *hijas de Lot*³²² embriagando a su padre, o el de *Susana en el baño*³²³ siendo espiada por los viejos lúbricos, el tema de la sensualidad.

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

³²¹ *Las tentaciones de san Antonio*, II, p. 14.

³²² *Gn.* XIX, 30-38.

³²³ *Dn.* XIII.

otra, es decir, son los propios excesos de la vida ascética los que provocan fuertes explosiones del deseo carnal que, al no poder satisfacerse, hace 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 la enfermedad es el estado más saludable, como lo expresa Atanasio en boca del santo: "Ὅταν ἄσθενῶ, τότε δυνατός εἶμι"³²⁴. 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 vengará y es allí 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

³²⁴ Cuando me debilito, entonces soy fuerte (*Vita Antonii* VII, 8); misma cita que Atanasio tomara de *2Cor.* XII, 10.

cuando el santo decidiera volverse monje, el demonio intentó apartarlo de su nuevo estilo de vida mostrándole toda clase de tentaciones, no obstante, al no lograr su objetivo, ὁ μὲν γὰρ ὑπέβαλλε λογισμοὺς ῥυπαροῦς...³²⁵, mas Antonio logró evitarlo por medio de sus oraciones, pero el demonio lo contraatacó:

ὁ μὲν διάβολος ὑπέμενεν ὁ ἄθλιος καὶ ὡς γυνὴ
σχηματίζεσθαι νυκτός, καὶ πάντα τρόπον μιμείσθαι,
μόνον ἵνα τὸν Ἄντωνιον ἀπατήσῃ³²⁶.

No obstante, al verse rechazado ἐχθρὸς ὑπέβαλλε τὸ λείον τῆς ἡδονῆς³²⁷. 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 λείον, 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 Atanasio³²⁸.

De tradición medieval, y basado en la leyenda del texto atanasiano, Santiago de la 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:

³²⁵ Ciertamente este (el demonio) le sugería pensamientos obscenos (*Vita Antonii*, V, 4).

³²⁶ Por su lado, el diablo funesto sostenía el ataque tomando aspecto como de mujer en la noche, imitaba todo su modo de pensar y actuar, sólo a fin de engañar a Antonio (*Ibidem* V, 5).

³²⁷ El enemigo le sugería lo plácido del deseo (*Ibidem* V, 6).

³²⁸ *Ibidem* V, 4-7.

*Quadam vice dum spiritum fornicationis virtute fidei superasset, diabolus in specie pueri nigri ante eum prostrans apparuit et se ab eo victum confessus est*³²⁹.

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:

Ἐγὼ τῆς πορνείας εἰμὶ φίλος· [...] καὶ πνεῦμα πορνείας κέκλημαι. Πόσους πεισθέλοντας σωφρονεῖν ἠπάτησα· Πόσους ἐγκρατευομένους μετέπεισα γαργαλίξων [...].
Ἐγὼ εἰμι ὁ πολλάκις σοι ὀχλήσας, καὶ τοσαυτάκις ἀνατραπεῖς παρὰ σοῦ³³⁰.

³²⁹ “En cierta ocasión cuando había vencido al espíritu de fornicación con la virtud de la fe, el diablo apareció ante él en forma de niño negro y se confesó vencido por éste” (*Historia de sancto Antonio* I). 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.* VI, 12, en que es mencionado como gobernante de las tinieblas; al igual que el *Evangelio de Nicodemo* IV, 1; o en la Carta de pseudo-Bernabé IV, 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.

³³⁰ 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 (*Vita Antonii* VI, 2-3).



Fig. 27: *La tentación de san Antonio*, Jan Wellens de Cock, Óleo sobre panel, 1520, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

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 de la seductora:

Regarde mon corsage

Et si tu veux voir mes mamelles

Qui sont tan grâcieus et belles

*Je te les dévoilerai*³³¹

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*³³² muestra

³³¹ Mira mi garganta/ y si quieres ver mis pechos/ que son tan graciosos y bellos/ te los desnudaré.

³³² Jacques de Baerze, Museo de Dijon.

al santo enfrentándose a un diablo hembra. En el tríptico *Las tentaciones de san Antonio*³³³ de Hieronymus Bosch, una joven, señalada por una vieja alcahueta, le ofrece al santo la simbólica copa de la lujuria. Hacia el siglo XVI en la pintura del Tintoretto³³⁴ son dos mujeres desnudas quienes encienden los apetitos del viejo ermitaño. Rodin³³⁵, 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.

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 Sabá, cuya detallada descripción como *una mujer tan espléndidamente engalanada que proyecta rayos de luz a su alrededor*³³⁶ de gran belleza y riqueza, se convertirían en un icono de la lujuria para los artistas del siglo XIX, *montada en un elefante*³³⁷ como el torso que representa Dalí asomado en el pórtico de un rico castillo dorado (Fig. 29), 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.

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

³³³ 1515, Museo Nacional de Arte, Antiga.

³³⁴ Giovanni Tiepolo, La tentación de san Antonio, Museo de la Pinacoteca de Brera, Milán.

³³⁵ La tentación de san Antonio, Museo de Bellas Artes, Lyon.

³³⁶ *Las tentaciones de san Antonio*, II, p. 19.

³³⁷ *Idem*.

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 senos³³⁸

Una escena que nos recuerda a las mujeres desnudas desfilando hacia el santo en la genial pintura de Jan Wellens de Cock (c. 1520) (Fig. 27) o al demonio descubriendo una mujer desnuda para el abad, pintada por Paul Cézanne (c. 1877), en las cuales el eremita se haya 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. 28).

³³⁸ *Ibídem* VII.

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 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:



Fig. 28: *La tentación de san Antonio*, Lovis Corinth, Oleo sobre lienzo, Neue Pinakothek, Alemania,

Ἦτοι μὲν πρώτιστα Χάος γένητ' · Αὐτὰρ ἔπειτα
 Γαί' εὐρύστερνος, πάτων ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ[...],
 Τάρταρά τ' ἠερόεντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης,
 ἠδ' Ἔρως, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
 λυσιμελής, πάντων τε Θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
 δάμναται ἐν στήνσσι θεόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν³³⁹.

³³⁹Ciertamente, primeramente 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 bellísimo entre los dioses inmortales, / el que desata los miembros, y de todos los dioses y los hombres / somete en el pecho la inteligencia y la sensata voluntad (Hes., *Theo.*, 116-122).



Fig.29: *La tentación de san Antonio* (detalle), Salvador Dalí, óleo sobre lienzo, Museo Real de Bellas Artes, Bélgica, 1946

Por otro, 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 universo del misticismo judío, en la que el ἔρος (*hajabah*) es la palanca que pone en movimiento el devenir del

mundo, entendido, casi en términos platónicos, como una *copula mundi*. Una copula 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:

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 γῆν³⁴⁰.

³⁴⁰ 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 (*Gn. I, 27 y 28*).

Por ello, siendo el ἔπος 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 ermitaño³⁴¹, como bien lo expresa Flaubert en boca de la reina de Sabá:

*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, ¡pídemelo! No soy una mujer, soy todo un mundo. ¡Basta con que deje caer mis vestiduras y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios!*³⁴²

Este colorido fragmento del francés, nuevamente, es un reflejo de la tradición textual e iconográfica que existía al respecto de 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.

³⁴¹ Ἐκ γὰρ τῆς καρδίας ἐξέρχονται διαλογισμοὶ πονεροί, φόνοι, μοιχεῖαι, πορνείαι, κλοπαί, ψευδομαρτίαι, βλασφημίαι / Pues del corazón surgen los pensamientos perversos: homicidios, adulterios, prostitución [idolatría], robos, falsos testimonios y blasfemias. (Mt. XV, 19)

³⁴² *Las tentaciones de san Antonio II*, p. 24.

Si bien, guiados por Cristo y san Pablo, quien escogió el celibato para estar totalmente disponible al servicio del Evangelio³⁴³, 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 exclusivamente por el ser femenino, hecho que permeó y trascendió en su arte, dentro y fuera de las iglesias hasta el día de hoy,



Fig. 30: *La tentación de san Antonio*, Feliciano Rops, Lápiz de color, Bibliothèque Royale Albert I. Bruselas. 1878.

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. 30), 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.

³⁴³ *1Cor.* VII y IX, 5.

V.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 haya 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 d.C. 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 *spiritum fornicationis*, que era

el último recurso con que contaba el demonio para distraer al santo por lo que recurrió a la intimidación; Santiago de la Vorágine nos refiere que: *Alia vice dum in quodam tumulto latitaret, multitudo daemonum eum adeo laceravit*³⁴⁴. La vida escrita por el alejandrino añade a la escena varios detalles, como la hora del día, pues cuenta que: *προσελθὼν ἐν μιᾷ νυκτὶ μετὰ πλῆθος δαιμόνων, τοσοῦτον αὐτὸν ἔκοψε πλεγαῖς*³⁴⁵. 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 temibles 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 la 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: *ex virtute animi ad conflictum daemones excitabat. Tunc illi in formis variis ferarum apparuerunt et eum iterum dentibus, cornibus et unguibus*

³⁴⁴ En otra ocasión, mientras estaba escondido en algún sepulcro, una multitud de demonios lo laceró (*Historia de sancto Antonio I*).

³⁴⁵ Acercándose [el demonio] en una sola noche en medio de una gran multitud de demonios, tanto lo golpeó con golpes (*Vita Antonii VIII, 1*).

*crudelissime laceraverunt*³⁴⁶. 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:

Τοὺς δὲ τοῦ οἰκίσκου τέσσαρας τοίχους ὥσπερ ῥήξαντες οἱ
δαίμονες, ἔδοξαν δι' αὐτῶν ἐπεισεῖρθεσθαι, μετασχηματισθέντες
εἰς θηρίων καὶ ἑρπετῶν φαντασίαν· Καὶ ἦν ὁ τόπος εὐθὺς
πεπληρωμένος φαντασίας λεόντων, ἄρκτων, λεοπαρδῶν,
ταύρων, καὶ ὄφεων, ἀσπίδων, καὶ σκορπίων, καὶ λύκων³⁴⁷.

Todos estos animales relacionados, de acuerdo con la tradición, ya sea con los vicios o ya sea con el demonio; cada uno de ellos atacando al santo según su propia naturaleza, nos narra el obispo de Alejandría, cuando escribe: 'Ο λέων ἔβρυκε, θέλων ἐπελθεῖν, ὁ ταῦρος ἐδόκει κερατίζειν, ὁ ὄφις ἔρπων οὐκ ἔφθανε, καὶ ὁ λύκος ὀρμῶν ἐπείχετο³⁴⁸.

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:

³⁴⁶ 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 (*Historia de sancto Antonio I*).

³⁴⁷ 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, de serpientes y áspides, escorpiones y de lobos (*Vita Antonii IX, 5-6*).

³⁴⁸ El león rugía, queriendo atacar, el toro intentaba cornear, la serpiente arrastrándose no lo alcanzaba, y el lobo intentaba lanzarse (*Ibidem, IX, 7*).

Ἐπειδὴν γὰρ ἐκ φανεροῦ καὶ ῥυπαρᾶς ἡδονῆς μὴ δυνηθῶσιν ἀπατῆσαι τὴν καρδίαν, ἄλλως παλὶν ἐπιβαίνουσι· καὶ λοιπὸν φαντασίας ἀναπλάττοντες ἐκφοβεῖν προσποιοῦνται, μετασχηματιζόμενοι, καὶ μιμούμενοι γυναῖκας, θερία, ἕρπετά, καὶ μεγέθη σωμάτων, καὶ πλῆθος στρατιωτῶν³⁴⁹.

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:

Animales descritos por Atanasio.	Vicio al que representa según la tradición.
León	No representa propiamente un vicio, es en sí mismo la imagen de Satanás.
Oso	Se le relaciona, por su naturaleza agresiva, con la Ὁργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia) y, de acuerdo con el judaísmo, por su voracidad y gusto por lo dulce de la miel, está ligado a la Πονηρία

³⁴⁹ Pues cuando no pudieron engañar al corazón por causa de las visiones y el inmundo placer, nuevamente atacan de otra manera, y después pretenden asustar formando imágenes, transformándose e imitando mujeres, fieras, serpientes, gigantes y una multitud de soldados (*Ibidem* XXIII, 3).

	(perversidad o lujuria).
Leopardo	Llamado <i>versipellis</i> , representa la duplicidad en hipocresía, que forma parte de la <i>Υπερφαινία</i> (envidia).
Toro	Al igual que el macho cabrío, ya desde antiguo ha sido relacionado con la <i>Πονηρία</i> (perversidad o lujuria).
Serpiente	Es la encarnación preferida del demonio por antonomasia, pues fue en esta 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 LVII, 5-6 ³⁵⁰ , en la que 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

³⁵⁰ *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 salmodian.

	error, por lo que se le relaciona con la Ακήδεια (pereza, también vista como desesperanza).
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 Ύπερφανία (envidia).
Lobo	Por ser un ladrón de corderos, es el símbolo de la Γαστριμαργία (glotonería).

Como ya se ha mencionado, esta lista y relaciones de pecados con animales que empezó con Gregorio I, en el s. IV d.C., 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 obstante, en lo que a la tradición pictórica se refiere, *La mesa de los pecados* del pincel de Hieronymus Bosch, c1475 d.C., y *Finis gloriae mundi* de la autoría de Juan de Valdés Leal, 1671-1672 d.C., 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 a los vicios, de modo que pueden ser clasificados de la siguiente manera:

Vicio	Animal simbólico
<p>Γαστριμαργία (glotonería, borrachera).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 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.
<p>Φιλαργυρία (avaricia).</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 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.

	<ul style="list-style-type: none"> • Dragón: es una especie de serpiente monstruosa, a veces alada, particularmente temible por su aliento apestado y la fuerza de sus anillos. De tradición griega³⁵¹, esta sierpe fabulosa, entre los griegos, es 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 Eva³⁵², y que, movido por la ambición, se reveló contra Dios.³⁵³ • Topo: Se volvió símbolo de la avaricia pues se creía que escondía tesoros bajo la tierra.
Πονηρία (perversidad o lujuria).	<ul style="list-style-type: none"> • 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

³⁵¹ El nombre δράκων, forma de participio del verbo δέρκομαι (mirar de forma penetrante o claramente), designa a un animal de mirada penetrante, de donde luego se le atribuyera la cualidad de hipnotizar. A él se enfrentaron varios héroes griegos como Cadmo (Ovidio, *Metamorfosis* III, 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 (Ovidio, *Metamorfosis* I, 434-451).

³⁵² Gn. III, 1-14.

³⁵³ Cabe mencionar que el dragón ya era un símbolo habitual en las culturas de Oriente, como Egipto y Babilonia, en donde Horus y Marduk realizaran una hazaña parecida a la de Apolo. Por otra part, en la Biblia se encuentran varias referencias sobre este mítico ser, así pueden recordarse episodios como el del dragón babilónico envenenado por Daniel (*Dn* XIV, 24-28) o el Leviatán descrito en el libro de *Job* (XL 25-32 y XLI), que posteriormente dará origen a los seres semiacuáticos en los bestiarios; o el dragón de las siete cabezas del *Apocalipsis* XII.

	<p>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 Dionisos. 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 ovejas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mono: Ya Atanasio hacía la descripción del espíritu de la fornicación como un niño negro³⁵⁴, al que luego se le dará un aspecto más terrible y monstruoso, de dónde varios artistas le irán dando el aspecto de un mono. • Oso: En los sermones de san Buneaventura se lee que: <i>in urso caro significatur: sequitur enim mel sicut caro voluptatem</i>³⁵⁵. Y en este gusto voraz por la miel se vio una metáfora de la lujuria. • 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
--	---

³⁵⁴ Así es como será representado el demonio en una gran parte de la literatura del desierto y posteriormente irá adquiriendo un aspecto más monstruoso.

³⁵⁵ La carne en el oso significa: así como busca la miel, también la carne [busca] el placer (S. Bonav., *Ser.* II D. 2.)

	<p>los símbolos favoritos del demonio; además de haber sido una de las doce plagas de Egipto³⁵⁶, 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.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Zorro: De ingreso muy tardío al repertorio de los pecados pues puede datarse hasta luego de la literatura dantesca, en 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 bíblica³⁵⁷ en la que se menciona que el perro regresa a su vómito como el pecador. Eusebio³⁵⁸ hace una comparación de los perros con el diablo
--	---

³⁵⁶ *Ex.* VII, 25-29.

³⁵⁷ *Pr.* XVI, 11 y posteriormente citado en *2P.* II, 22.

³⁵⁸ *Eus.*, *HE.* X, 4.

	<p>mismo y habla de los <i>canes infernales</i> para referirse a los demonios; tradición que a su vez viene de la antigüedad griega en que se hablaba del perro tricéfalo (Cerbero) encargado de custodiar la entrada a los infiernos.</p>
Κενοδοξία (vanagloria)	<ul style="list-style-type: none"> • Pavorreal: Emblema del orgullo cuando extiende su cola y se pavonea haciendo gala de su plumaje. Pero si se le mira la fealdad de sus patas, se siente humillado y deja caer su cola. • Hurraca: Se considera el símbolo de la vanidad en la disipación debido a su gusto por objetos brillantes.
Οργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia)	<ul style="list-style-type: none"> • 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)	<ul style="list-style-type: none"> • Murciélago: Cuenta con dos significados, primeramente, debido a su naturaleza híbrida, se le relaciona con el símbolo de la duplicidad y la

	<p>hipocresía; y, por ser un animal nocturno, se le considera el icono de la melancolía.</p>
<p>Ακήδεια (pereza, también vista como desesperanza)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 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 Egipto³⁵⁹ y en la entrada de Cristo a Jerusalén³⁶⁰, 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 <i>tortare</i> (retorcer), por sus patas que parecieran estar torcidas, simboliza al 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, hecho por el cual en muchas culturas se le

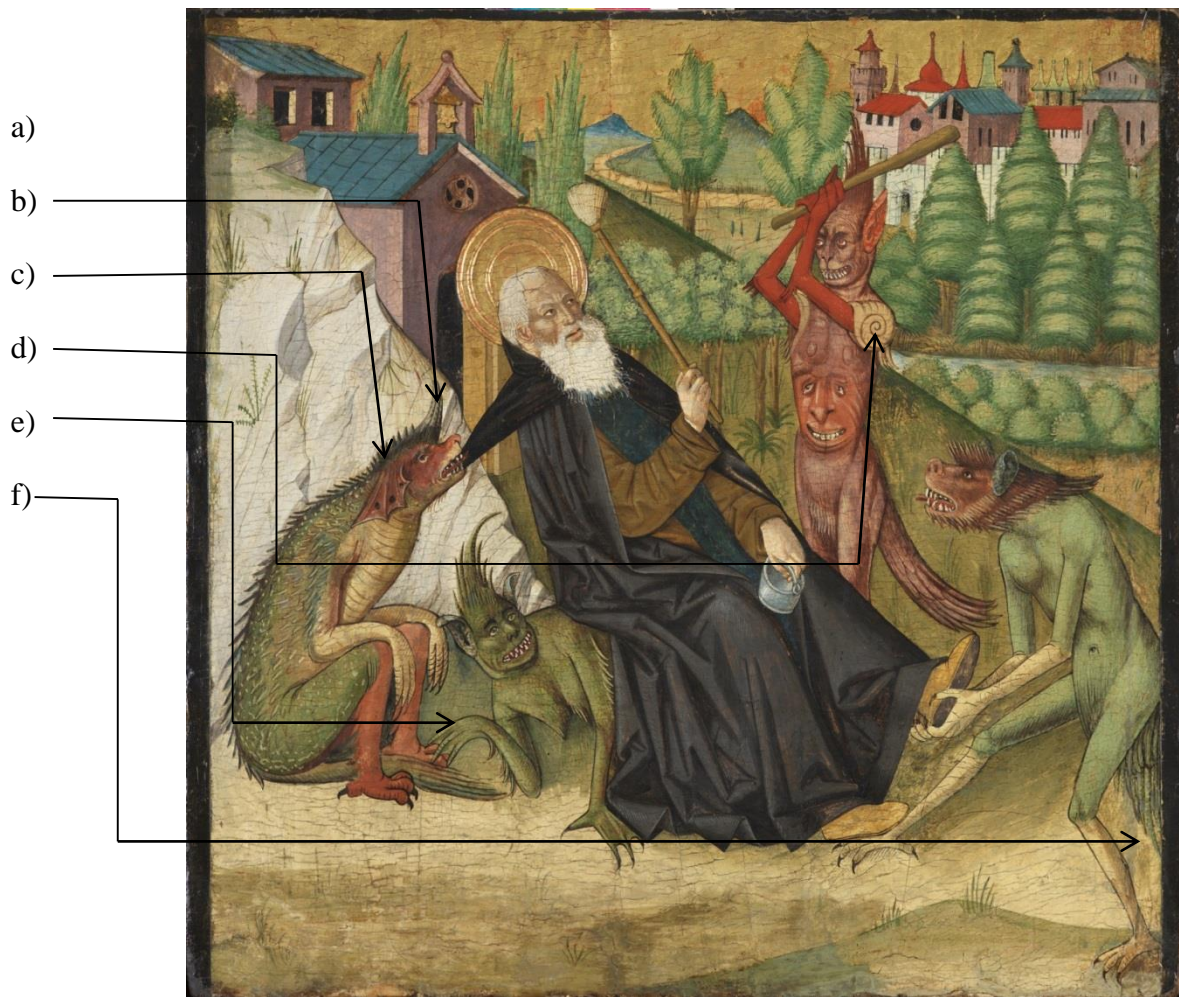
³⁵⁹ Lc. II, 5-ss.

³⁶⁰ Lc. XIX, 28-ss.

	<p>considera el símbolo, por antonomasia, de la pereza.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Áspid: Puesto que 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.
<p>Υπερφαινία (envidia e hipocresía)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 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 puede inyectar veneno por la boca, como muchos otros insectos, sin embargo, al volverse su cola resulta letal, como es 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 destrozarlo 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 sus lágrimas.
--	---

Luego de este análisis filológico e iconográfico, resultará más sencillo desenmarañar las diversas pinturas al respecto 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 d.C., titulada *Las tentaciones de san Antonio*, en la cual representa el capítulo VIII de la *Vita Antonii*, antes referida, cuando el santo es apaleado por los demonios en su sepulcro. 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:



Las tentaciones de san Antonio, Anónimo, Temple sobre madera, Museo de Bellas Artes de Bilbao, c. 1470

- a) Todos los demonios son seres cinocéfalos: personajes relacionados a 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.

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 hurraca, relacionada con la vanagloria; o de gorrión, símbolo de la lujuria.

V.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 cielos³⁶¹ y el encuentro con el demonio en forma de temible gigante³⁶².

Este tema, al igual que se ha probado con los anteriores deriva, primeramente de las Sagradas Escrituras, en donde se le nombra al demonio con el epíteto ἄρχοντα τῆς ἐξουσίας τοῦ ἀέρος³⁶³. Particularmente en cuanto al arte relacionado con la vida de san Antonio, se toma del pasaje contenido en la *Leyenda dorada* donde se lee: *Aliquando dum ab angelis in aere elevaretur, adsunt daemones et eius transitum prohibent, peccata*

³⁶¹ *Vita Antonii* LXV.

³⁶² *Ibidem* LXVI.

³⁶³ Príncipe de la potestad del aire (*Ef. II, 2*).

*eius ab exordio nativitatis eius obicientes*³⁶⁴. Fragmento que, al mismo tiempo, tiene su sustento en la leyenda atanasiana que, con mayor detalle, cuenta:

Μέλλων γὰρ ἐσθίειν ποτέ, καὶ ἀναστάς εὐξασθαι περὶ τὴν ἐννάτην ὥραν, ἦσθετο ἑαυτὸν ἀρπαγέντα τῇ διανοίᾳ· καί, τὸ παράδοξον, ἐστῶς ἔλειπεν ἑαυτὸν ὥσπερ ἔξωθεν αὐτοῦ γινόμενον, καὶ ὡς εἰς τὸν ἀέρα ὀδηγούμενον ὑπὸ τινων· εἶτα πικροὺς καὶ δεινοὺς τινὰς ἐστῶτας ἐν τῷ ἀέρι καὶ θέλοντας αὐτὸν κωλύσαι ὥστε μὴ διαβῆναι³⁶⁵.

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 d.C.) en que el eremita es elevado por cuatro ángeles (Fig. 31); y no por los demonios, sino, todo lo contrario, éstos se esforzaron por impedir la ascensión del santo a los cielos asaltándole con el recuerdo de todos sus pecados cometidos desde la



Fig. 31: *Escenas de la vida de san Antonio*, Juan de la Abadía el Viejo, óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado, c.1469

³⁶⁴ 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 (*Historia de sancto Antonio* II).

³⁶⁵ Una ocasión, cuando se disponía a comer, se levantó a orar alrededor de la hora novena, percibió que la mente le era arrebatada, y admirablemente, estando de pie, se alejó de sí, como conducido fuera de sí mismo; yo como guiado a través del aire por ciertos [seres]. Después se presentaron otros [seres] terribles y crueles, apostándose en el aire queriendo impedirle que pasara (*Vita Antonii* LXV, 2-3).



Fig. 32: *The seven deadly sins*, Hans Baldung Grien, Grabado, en *Buch Granatapfel*, 1510.

infancia. Escena representada en un gran número de pinturas y grabados de diferentes épocas, como son: el grabado de Martin Schongauer (c. 1470-1475 d.C), el panel izquierdo del tríptico de Hieronymus Bosch (1500 d.C.), el grabado de Lucas Carnach el viejo (1506), el óleo de Manuel Niklaus (1520 d.C.), o la representación que hizo Marten 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 referencias al mismo número de animales cuyo significado se relaciona con los siete pecados capitales, cuyo antecedente puede ser rastreado desde los textos más antiguos de los padres del desierto hasta en grabados como el de los *The seven deadly sins* (Fig. 32) de Hans Baldung Grien (1510) en que aparecen los demonios representativos de los siete pecados capitales armados con un sable en que se pueden leer 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 a 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 s. XVI d.C., en que, al mismo tiempo que Galileo revolucionaba las ciencias, el teólogo y cazador de brujas alemán Peter Binsfeld (1540-c. 1603 d.C.) 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:

Pecado Capital	Demonio	Texto (s) bíblico (s)
<p>Οργή (ira irreflexiva, crueldad o violencia)</p>	<p>Belial</p>	<p>Tambien llamado (“infame”, “indigno”) A los hombres especialmente malvados el Antiguo Testamento los llama “hombres Belial”:</p> <p><i>...ita autem loquebatur Semei cum malediceret regi: egredere, egredere vir sanguinum et vir Belial</i>³⁶⁶</p> <p>En el salmo XVIII,4 y 5 los “torrentes de Belial” equivalen a las “oleadas de violencia o perversidad”:</p> <p><i>Laudabilem invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero. Circumdederunt me fluctus mortis, et torrentes Belial conturbaverunt me</i>³⁶⁷.</p> <p>Su equivalencia con Satanás aparece claramente en el Nuevo Testamento:</p>

³⁶⁶ Así, pues, hablaba Semei cuando maldijo al rey: fuera de aquí, fuera de aquí hombre sanguinario y hombre Belial (2S. XVI, 7).

³⁶⁷ Invocaré al Señor, digno de alabanza, y seré salvo de mis enemigos. Me rodearon olas de muerte y torrentes de Belial me atemorizaron (Sal. XVIII, 4-6).

		<p>Τίς δὲ συμφώνησις Χριστῷ πρὸς Βελίαλ; ἢ τίς μερὶς πιστῷ μετὰ ἀπίστου³⁶⁸.</p> <p>Y en los textos de Qumrán; Belial es el espíritu (y príncipe) de las tinieblas³⁶⁹.</p>
	Satán	<p>Nombre de origen hebreo ha-shatán (adversario, enemigo o acusador) y en griego Σατανᾶς; significa “el enemigo”. En el Antiguo Testamento, cuando se hace referencia al juicio de Dios, hace el papel de “acusador”: <i>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</i>³⁷⁰</p> <p>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</p>

³⁶⁸ Qué armonía tiene Cristo con Belial, o qué parte el creyente con el incrédulo (2Cor. VI, 15).

³⁶⁹ W. Huppenhauer, “Belial in den Qumram-Texten”, *Theologische Zeitschrift* 15, 1959, pp. 92-96. K. R. H. Frick, *Das Reich des Satans, Satan die Satanisten*, parte 1, 1982, pp. 140-144.

³⁷⁰ 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 Jerusalém, acaso no es este un tizón sacado del fuego (*Zac.*, III, 1-2).

		<p>siguiente texto: <i>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 tua</i>³⁷¹.</p> <p>También aparece como tentador y embaucador:</p> <p>Καὶ ἔστη Σατανᾶς ἐν τῷ Ἰσραὴλ καὶ ἐπέσεισε τὸν Δαυὶδ τοῦ ἀριθμῆσαι Ἰσραὴλ³⁷².</p> <p>En época cristiana es presentado como el principio de</p>
--	--	--

³⁷¹ 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 manos sobre él (*Jb* I,6-10)

³⁷² Y se levantó Satanás en Israel e incitó a David para censar a Israel (*1 Cr.* XXI, 1).

		<p>la tentación carnal, expresado en la parábola del sembrador de esta forma:</p> <p>Οὗτοι δὲ εἰσὶν οἱ παρὰ τὴν ὁδὸν ὅπου σπείρεται ὁ λόγος, καὶ ὅταν ἀκούσωσιν, εὐθὺς ἔρχεται ὁ Σατανᾶς καὶ αἶρει τὸν λόγον τὸν ἐσπαρμένον ἐν ταῖς καρδίαις αὐτῶν³⁷³.</p> <p>Según el libro apócrifo de <i>Henoch</i>, 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 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</p>
--	--	---

³⁷³ 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 (*Mc. IV, 15*).

		<p>libro <i>Bahir</i> (siglo XII d.C.), 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 se le expulsó del cielo, y que luego, en su nuevo reino terrenal, hizo el cuerpo del hombre de barro y carne.³⁷⁴</p>
<p>Ακήδεια (pereza, también vista como desesperanza)</p>	<p>Belphegor</p>	<p>El nombre de Belphegor puede tener sus orígenes en el asirio <i>Baal-Peor</i>, el dios de los moabitas que era adorado como una deidad fálica por el pueblo de Israel en <i>Abel-Sitim</i>. También se le asoció con el libertinaje y las orgías que el pueblo israelí realizó con las mujeres Maobitas.</p> <p><i>Belphegor</i> (o <i>Beelphegor</i>) es un demonio mítico que ayuda a las personas a lograr grandes descubrimientos que pueden permitirles alcanzar el</p>

³⁷⁴ J. Turmel, *Histoire du diable*, París, 1931; J. Henninger, *Satan, Études carmélitaines XXVII*, 1948, pp. 224-225.

		<p>tan anhelado poder, la riqueza y la fama.</p> <p>Belphegor ha sido diversamente descrito como una hermosa mujer desnuda y como un demonio con barba masculina con la boca abierta, cuernos y uñas puntiagudas.</p> <p>Algunos textos cabalísticos le dan el nombre de "el sofista". Que principalmente ha creado fricciones entre los hombres y la propagación del mal a través del otorgamiento de la riqueza.</p> <p>Según algunos estudiosos del siglo XV, Abril es el mes en que los poderes de Belphegor están llegan a su máxima expresión, puesto se le realciona con la abundancia y, por lo tanto, con la primavera.</p> <p>Según la <i>clasificación de los demonios</i> de Peter Binsfield, Belphegor es jefe del pecado mortal de la pereza. Se ha dicho que él utiliza la pereza de la gente para tentarlos.</p> <p>Belphegor se muestra en una luz</p>
--	--	---

		<p>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:</p> <p>Ὡς σταφυλὴν ἐν ἐρήμῳ εὗρον τὸν Ἰσραὴλ καὶ ὡς σκοπὸν ἐν συκῆῃ πρῶιμον πατέρας αὐτῶν εἶδον· αὐτοὶ εἰσῆλθον πρὸς τὸν Βεελφεγῶρ καὶ ἀπηλλοτριώθησαν εἰς αἰσχύνην, καὶ ἐγένοντο οἱ ἀβδελυγμένοι ὡς οἱ ἠγαπημένοι³⁷⁵.</p> <p>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:</p> <p>Οἱ ὀφθαλμοὶ ὑμῶν ἐωράκασι πάντα ὅσα ἐποίησε Κύριος ὁ Θεὸς ἡμῶν τῷ Βεελφεγῶρ, ὅτι πᾶς ἄνθρωπος, ὅστις</p>
--	--	--

³⁷⁵ 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 Belphegor y se apartaron a la infamia y fueron hechos abominables así como aquello que amaron (*Os. IX, 10*).

		<p>ἐπορεύθη ὀπίσω Βεελφεγῶρ, ἐξέτριψε αὐτὸν Κύριος ὁ Θεὸς ὑμῶν ἐξ ὑμῶν³⁷⁶.</p> <p>Cuenta la leyenda que Belphegor fue enviado desde el infierno por Lucifer para buscar ejemplos de felicidad conyugal que pudiera encontrar 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 Belphegor vino a significar la misantropía y el libertinaje.</p>
<p>Υπερφαινία (envidia)</p>	<p>Leviatan</p>	<p><i>Llivyatan</i>: Monstruo de la mitología fenicia, que aparece en Ugarit con el nombre de Lotan. En el Antiguo Testamento es el dragón del caos vencido por Yahvé:</p> <p>σὺ συνέθλασας τὴν κεφαλὴν τοῦ Λευιαθάν, ἔδωκας αὐτὸν βρῶμα λαοῖς τοῖς Αἰθίοψι ³⁷⁷.</p> <p>Se le imagina con forma de serpiente: <i>in die illo visitabit Dominus in gladio suo duro et grandie forti</i></p>

³⁷⁶ Sus ojos han visto todas las cosas que hizo el Señor Dios nuestro a Belphegor, que todo hombre, que marchaba tras Belphegor lo aniquiló el Señor Dios nuestro de entre nosotros (*Dt. IV, 3*).

³⁷⁷ Tú quebrantaste la cabeza de Leviatán, lo diste como alimento a los pueblos Etopes (*Sal. LXXIV, 14*).

		<p><i>super Leviathan serpentem vectem et super Leviathan serpentem tortuosum et occidet cetum qui in mari est</i>³⁷⁸.</p> <p>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.</p>
<p>Γαστριμαργία (glotonería)</p>	<p>Belcebú</p>	<p><i>(Beelzebub)</i> No está claro que el término provenga etimológicamente de <i>baal-zebub</i>, el “señor de las moscas”, siendo más probable la interpretación que lo relaciona con el fenicio <i>zebul</i> “príncipe” (por tanto Βάαλel príncipe). Era el dios oficial del país de los filisteos:</p> <p><i>Ceciditque Ohozias per cancellos cenaculi sui quod habebat in Samaria et aegrotavit misitque nuntios dicens ad eos: ite consulite Beelzebub, deum</i></p>

³⁷⁸ 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 (*Is. XXVII, 1*).

		<p><i>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</i>³⁷⁹.</p> <p>Algunos textos rabínicos interpretaban el nombre como “señor del muladar”; de hecho, en la literatura rabínica la palabra <i>zabal</i>, estiércol, se utiliza para referirse al culto a los dioses. En el Nuevo Testamento Belcebú aparece como el más importante de los demonios:</p> <p>Οἱ δὲ φαρισαῖοι ἀκούσαντες εἶπον· οὗτος οὐκ ἐκβάλλει τὰ δαιμόνια εἰ μὴ ἐν τῷ Βεελζεβούλ, ἄρχοντι τῶν δαιμονίων³⁸⁰.</p> <p>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</p>
--	--	---

³⁷⁹ 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 angel del Señor dijo a Elias 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? (2R. I, 2-3).

³⁸⁰ Y los fariseos que escuchaban dijeron: éste no echa fuera a los demonios sino en [el nombre] de Belcebú, príncipe de los demonios (Mt. XII, 24-27).

		<p>como patrono de la magia. Entre los teólogos cristianos tiene la consideración de príncipe del reino de las tinieblas: el diablo.</p>
<p>Φιλαργυρία (avaricia)</p>	<p>Mammon</p>	<p>Del arameo <i>mamo</i>: propiedad, riqueza. En el Nuevo Testamento, es la riqueza en el sentido de lo injustamente ganado:</p> <p>...καὶ γὰρ ὑμῖν λέγω: ποιήσατε ἑαυτοῖς φίλους ἐκ τοῦ Μαμωνᾶ τῆς ἀδικίας, ἵνα, ὅταν ἐκλίπεται, δέξωνται ὑμᾶς εἰς τὰς αἰωνίους σκηνάς³⁸¹.</p> <p>Sigueido esta liea en el mismo libro se refiere más claramente como un vicio:</p> <p><i>Si ergo in iniquo Mamona fideles non fuistis quod verum est quis credet vobis, nemo servus potest duobus dominis servire aut enim unumodiet et alterum diliget aut uni adhaerebit et alterum contemnet non potestis Deo servire et Mamonae</i>³⁸².</p> <p>El hombre no puede servir al mismo tiempo a Dios y a Mammon; este último es la personificación</p>

³⁸¹ Y yo les digo: hagan para ustedes amigos del injusto Mammon, para que, cuando falten, los acepten en las habitaciones eternas (*Lc. XVI, 9*).

³⁸² 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, o se moderará con uno y amará al otro, o se inclinara hacia uno y desdeñará al otro, no pueden servir a Dios y a Mammon (*Lc. XVI, 11-13*).

		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 lo relaciona con el diablo ³⁸³ .
Πονηρία (perversidad o lujuria)	Asmodeo	En talmúdico, <i>Ashmedai</i> . Demonio de la religión irania antigua ³⁸⁴ adoptado por el judaísmo después del exilio y cuya mención se encuentra en el libro de <i>Tobías</i> , con la imagen de aquello que es contrario al matrimonio, como lo muestra el siguiente texto en el que Sara es alejada de por la violencia del demonio de sus posibles matrimonios: <i>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 fruita es. Quid nos flagellas causa virorum tuorum, quia mortui sunt?</i>

³⁸³ K. H. R. Frick, *Das Reich Satans und Satanisten*, parte 1, 1982, pp. 151-153.

³⁸⁴ 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”.

		<p><i>Vade cum illis, nec ex te videamus filium aut filiam in perpetuum</i>³⁸⁵.</p> <p>[...] <i>et missus est Raphael angelus sanare duos, Thobin desquamare ab albuginibus oculorum eius, ut videret oculis lumen Dei, et Saram filiam Raguel dare Thobiae filio Thobis uxorem, et colligare Asmodeum daemonium nequissimum.</i>³⁸⁶</p> <p>Finalmente, en la literatura rabínica aparece como el más importante de los espíritus malignos. En algunos aspectos Asmodeo recuerda al asirio Pazuzu³⁸⁷. En las ilustraciones de astrología medieval aparece, entre los ángeles y demonios horarios, como Asmodei.</p>
<p>Κενοδοξία (vanagloria).</p>	<p>Lucifer</p>	<p>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</p>

³⁸⁵ Y ese mismo día aconteció que Sara, hija de Ragüel, quien era de Ecbatana de Media, ella misma 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 sucediera con 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 (*Tb.* III, 7-9).

³⁸⁶ Y fue enviado el angel Rafael a sanar a los dos, a Tobit para descamar 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 Tobias, hijo de Tobit, y encadenar al perverso demonio Asmodeo (*Ibidem* III, 17).

³⁸⁷ 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 aguijón de escorpión. Su poder se neutralizaba con conjuros.

		<p>con la caída del refulgente Lucero del alba (en hebreo <i>Helal</i>): <i>Quomodo cecidisti de caelo Lucifer</i>³⁸⁸ <i>qui mane oriebaris corruistis in terram qui vulnerabas gentes</i>³⁸⁹.</p> <p>Los padres de la Iglesia trasladaron el nombre de Lucifer a Satán, siguiendo a <i>Lucas X, 18</i>, donde se presenta con este nombre cayendo del cielo como un rayo: <i>et ait illis videbam Satanam sicut fulgur de caelo cadentem</i>³⁹⁰.</p> <p>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 alba³⁹¹ en el Nuevo Testamento se utiliza igualmente para designar a Cristo:</p> <p>Εγὼ Ἰησοῦς ἐπεμψα τὸν ἄγγελόν μου</p>
--	--	---

³⁸⁸ El texto griego de los LXX lo menciona como ὁ ἑωσφόρος, 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.

³⁸⁹ De qué modo caíste del cielo Lucifer, quien nacía en la mañana, caíste a la tierra, [tú] que vencías a los pueblos (*Is. XIV, 12*).

³⁹⁰ Y les dijo: veía a Satán cayendo del cielo como rayo (*Lc. X, 18*).

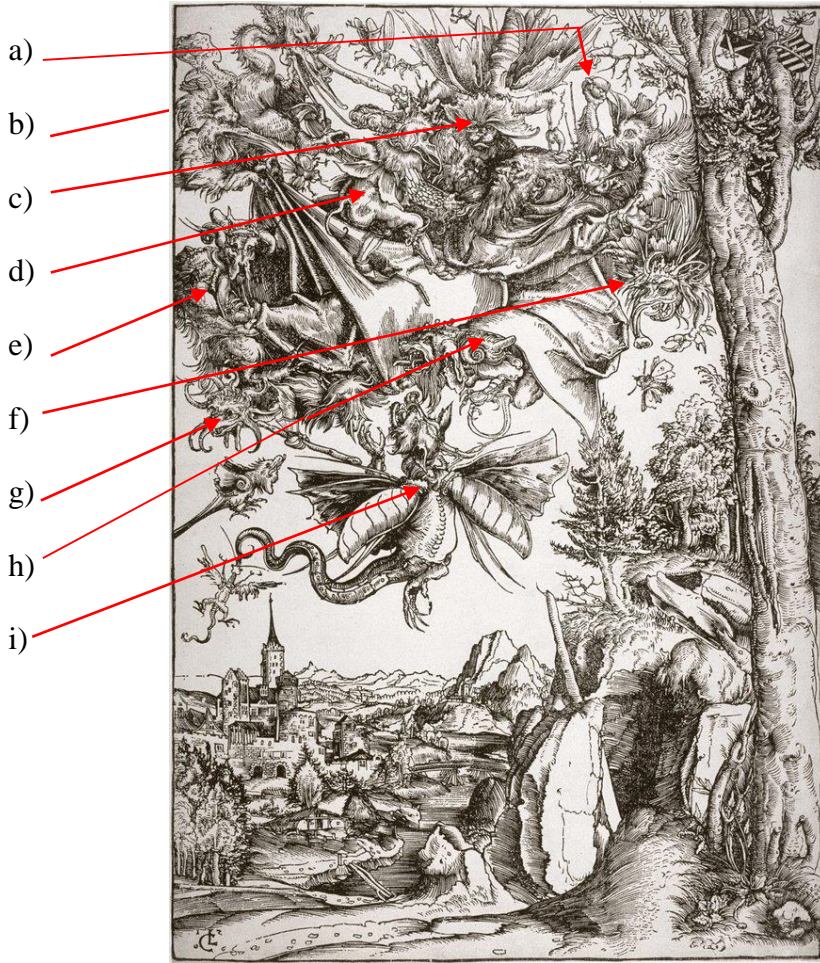
³⁹¹ Fósforo: el portador de la luz; llamado también Heósforo. Es el dios griego del lucero del alba. Se le representaba como un joven desnudo y alado que con una antorcha en la mano abría paso ante su madre [Eos y su padre Helo]. Su nombre latino es Lucifer.




		μαρτυρήσαι ὑμῖν ταῦτα ἐπὶ ταῖς ἐκκλησίαις. Ἐγὼ εἰμι ἡ ρίζα καὶ τὸ γένος Δαβὶδ, ὁ ἀστὴρ ὁ λαμπρὸς πρωινός ³⁹² .
--	--	---

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 diez y seis 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 también, será posible identificarlo con el demonio al que representa. Así pues, tomando, por ejemplo, el grabado de Lucas Carnach el Viejo, en que plasmó el episodio de san Antonio atormentado en los aires se puede aplicar lo antes descrito:




³⁹² Yo, Jesús, envié 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 (*Ap. XXII, 16*).



	<p>a)</p>	<p>Personaje antropomorfo cubierto de pelo, que aparenta ser un Mono, que, si bien su aspecto es complicado de identificar, el atributo de la manzana lo caracteriza como la Lujuria, además de ser quien sostiene de las manos al santo; por lo tanto, puede ser identificado con Asmodeo.</p>
	<p>b)</p>	<p>Ser ornitomorfo 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.</p>
	<p>c)</p>	<p>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 demonio³⁹³ o con Dios; por otro lado, el escorpión es el animal</p>

³⁹³ Σῶσόν με ἐκ στόματος λέοντος / sálvame de la boca del león (*Sal.* XXI, 22).

		<p>que se identifica con la Envidia, por lo tanto se trata de la imagen de Leviatán.</p>
	<p>d)</p>	<p>Personaje cinocéfalo, que se posa sobre las piernas del santo, y 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.</p>
	<p>e)</p>	<p>Otro personaje cinocéfalo que sostiene los pies del santo y que, por su cornamenta, es una personificación de la Lujuria.</p>
	<p>f)</p>	<p>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 marcó una influencia importante en la iconografía demoniaca de esta época. El dragón es identificado directamente con</p>

		<p>la Avaricia, es decir, con el <i>Mammon</i> bíblico.</p>
	<p>g)</p>	<p>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, Belphegor.</p>
	<p>h)</p>	<p>Al igual que el anterior, sabemos que estos dos personajes hacen referencia al demonio Belphegor 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.</p>
	<p>i)</p>	<p>Personaje con rostro de jabalí, animal identificado con el pecado de la Ira irracional, es decir, con el legendario Belial.</p>

Cabe mencionar que todos los personajes, salvo el cinocéfalo que se posa sobre las piernas del santo eremita, además de sus atributos propios, cuentan con un cuerpo de langosta³⁹⁴, incluso el resto de los personajes menores también están representados como este particular insecto y, si bien, los insectos son escasos en los bestiarios cristianos³⁹⁵, éste es uno de los principales, pues en la Biblia es presentado como una de las plagas de Egipto³⁹⁶ y también se habla de un azote de langostas venenosas con cola de escorpión que escapan de los pozos del abismo en el *Apocalipsis*³⁹⁷, dándole el rango de plagas a las tentaciones causadas por los demonios.

La otra variante a esta escena es la amalgama del ataque infringido 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*:

*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 [...]"*³⁹⁸

³⁹⁴ 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.

³⁹⁵ Los bestiarios cristianos se limitan a enumerar de entre los insectos a moscas, algunos arácnidos y langostas.

³⁹⁶ *Ex.* X, 1-20.

³⁹⁷ *Ap.* IX, 2-5.

³⁹⁸ 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

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:

[...] καὶ ἐθεώρησέ τινα μακρὸν ἀναβλέψας, ἀειδῆ καὶ φοβερὸν, ἐστῶτα καὶ φθάνοντα μέχρι τῶν νεφελῶν, καὶ ἀναβαίνοντας τινὰς ὥσπερ ἐπτερωμένους· κάκεινον ἐκτείνοντα τὰς χεῖρας· καὶ μὲν κωλουμένους παρ' αὐτοῦ, τοὺς δὲ ὑπεριπταμένους, καὶ διελθόντας λοιπόν, ἀμερίμνως ἀνάγεσθαι. Ἐπὶ μὲν οὖν τοῖς τοιούτοις ἔτριξε τοὺς ὀδόντας ὁ μακρὸς ἐκεῖνος· Ἐπὶ δὲ τοῖς ἀποπίπτουσιν, ἔχαιρε.³⁹⁹

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. 33), en que dicho gigante, atado por una 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.

tocar el cielo con la cabeza. Quien, cuando Antonio le preguntara quién era, él mismo dijo que era Satanás (*Historia de Sancto Antonio* III).

³⁹⁹ Y alzando los ojos miró un gigante, indescriptible y temible, que estaba de pie y alcanzaba hasta las nubes, y otros como provistos de alas que subían. Y aquel extendía las manos, y les 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 (*Vita Antonii*, LXVI 3-4).



Fig.33 *Las tentaciones de san Antonio*, Jaques Callot, Aguafuerte, Spencer museum of Art, 1635.

Y más explícito resulta el grabado del mexicano José Guadalupe Posada (Fig. 34), 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 pañabra *lujuria*, intentan asaeatear al santo con un cañón que dispara flecha, y en el que el cielo está dominado por un enorme dragón de siete cabezas, referencia explícita al *Apocalipsis XII*, igualmente encadenado, bajo el cual puede leerse *pecados capitales*.



Fig.34 *Las tentaciones de san Antonio*, José Guadalupe Psada, grabado en zinc, Fondo Díaz de Leon, 1910.

V.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 en Occidente, 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 la Vorágine la fuente principal.

La *Leyenda dorada* comienza el relato acerca de san Pablo diciendo que *Paulus primus eremita ut testatur Hieronymus*⁴⁰⁰, 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, durante el gobierno de Decio, y Valeriano⁴⁰¹, de acuerdo con la fuente, quien comenzó su reinado hacia 256 d.C. 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

⁴⁰⁰ Pablo [fue] el primer eremita, como cuenta Jerónimo (*Legenda aurea, Historia de sancto Paulo eremita* I). Aquí, la leyenda, hace referencia a la *Vita sancti Pauli eremitae* de Jerónimo.

⁴⁰¹ A este respecto Jerónimo (*Vita sancti Pauli primi eremita* II, nota 1) hace la advertencia de que existe una confusión pues, en los manuscritos consultados, aparecen los nombre *Diocletiano et Valeriano*, lo cual causaría una discrepancia temporal entre la vida de Pablo y su relación con Antonio.

y dejado a la intemperie, para ser picado por abejas. Y el segundo, y más importante, un castigo que afectara su integridad moral⁴⁰². Cuenta la *Legenda aurea* que:

*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 repletum⁴⁰³.*

Este fragmento nos evidencia, una vez más, de qué forma un moje 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 jovencita 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 pozo⁴⁰⁴, y fue allí que, hacia el final de su vida, a los ciento trece años⁴⁰⁵: *Eo tempore cum Antonius primum se inter monachos eremicolam*

⁴⁰² Este mismo relato lo cuenta Jerónimo en su *Vita sancti Pauli primi eremitae III*, sin embargo, resulta mucho más colorida y amena la forma en que Santiago de la Vorágine adornó el episodio.

⁴⁰³ Más, el otro, fue colocado en un lecho blandísimo y fue 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 (*Historia de sancto Paulo eremita III*).

Estaba cerca una jovencita hermosa de cuerpo, impúdica, e impudicamente tocó al joven lleno por el amor de Dios (*Historia de sancto Paulo eremita III*).

⁴⁰⁴ *Vita Sancti Pauli Primi Eremitae VI*.

⁴⁰⁵ *Ibidem VII*

*cogitaret, in somniis alium se multo meliorem eremum colere edocetur*⁴⁰⁶. 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.



Fig 35. *San Antonio va en busca de san Pablo el ermitaño*, Maestro dell' Osservanza, Temple y óleo sobre tabla, Galería Nacional de Arte, c.1440.

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

⁴⁰⁶ 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 (*Historia de sancto Paulo eremita IV*).

Moisés⁴⁰⁷ recuerda a la serpiente portada por Asclepio⁴⁰⁸. Sansón contra los filisteos⁴⁰⁹, nos recuerda las hazañas de Heracles⁴¹⁰; el profeta Elías⁴¹¹ guarda una cierta y singular semejanza, por su nombre y su leyenda, con Helios⁴¹², quien, igual que el profeta, se eleva en su carro de fuego⁴¹³. En la leyenda de Jonás⁴¹⁴ 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 marino⁴¹⁵.

⁴⁰⁷ *Nm.*, XXI, 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...)

⁴⁰⁸ Asclepio, Esculapio para los romanos, hijo de Apolo y la mortal Coronis, primero héroe de Tesalia y posteriormente dios de la medicina.

⁴⁰⁹ *Jue.*, XIII-XVI.

⁴¹⁰ 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 (ἄλκις), fue hasta la edad adulta que recibió el nombre con que se le conoce, impuesto por Apolo, a través de la Pitia, para indicar su condición de servidor de la diosa Hera.

⁴¹¹ Profeta que vivió alrededor del siglo IX, del cual hablan los capítulos XVII-XXI de *1 Reyes* y los capítulos I-II de *2 Reyes*.

⁴¹² En la mitología griega es la personificación del Sol, en Hesiodo (*Theog.* 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.

⁴¹³ 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.* II, 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.

⁴¹⁴ Profeta, hijo de Amittay, de Gat-jefer (*2 R.* XIV, 25) al que le fue dada la misión, por palabra de Yahvé, de ir a Nínive a anunciar el juicio de Dios (*Jon.* I-IV).

⁴¹⁵ 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 prendada 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.* IV, 699-789).

Sin embargo, a pesar de estas coincidencias con el judaísmo, fue el cristianismo quien tuvo un mayor contacto con la civilización grecorromana, pues, para triunfar sobre el paganismo y su 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 bendita⁴¹⁶, 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.

V.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 asimilar la mitología. Para lograr su objetivo, los cristianos tomaron una vieja tradición de los pueblos paganos que los rodeaban: las fábulas.

⁴¹⁶ 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, documentos a los 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.

Ya desde 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, de aumento y aspecto deformante de su propia naturaleza, en el que puede ver sus propias virtudes, pasiones y vicios⁴¹⁷. Por esa razón, el cristianismo también asimiló esta costumbre



Fig 36. *San Antonio va en busca de san Pablo el ermitaño*, Maestro dell'Osservanza, Temple y óleo sobre tabla, Galería Nacional de Arte, c.1440.

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 s. 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.

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

⁴¹⁷ Puede consultarse cualquier fabulario, e, incluso, en muchos de ellos se constatará que los animales tienen nombres humanos.

(Fig. 36); 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 hace una mención a este respecto cuando escribe: *Rechacé [...] al centauro que trataba de hacerme montar en su grupa*⁴¹⁸; 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 la Vorágine describe muy brevemente este episodio⁴¹⁹, es Jerónimo quien detalla el encuentro cuando cuenta que, luego de que Antonio tuviera una revelación sobre Pablo, salió en su búsqueda, y escribe:

*conspicit hominem equo mistum, cui opinio poetarum Hippocentauro
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*

⁴¹⁸ *Las tentaciones de san Antonio* I, 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.

⁴¹⁹ *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. (*Historia de sancto Paulo eremita*)

*dexteræ protensione manus cupitum indicat iter, et sic patentes campos
volucris transmittens fuga, ex oculis mirantis evanuit*⁴²⁰.

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 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 bestiario 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.

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*⁴²¹, rechaza a todos los centauros, incluyendo a Quirón (fig. 35).

⁴²⁰ 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 se 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 (*Vita sancti Pauli eremitae* VII).

⁴²¹ *Divina comedia* XII.

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 visita, convirtiéndose en una especie de guía, como antes fue Quirón el preceptor de Aquiles, aquí conservando su significado de sabiduría, que puede verse aún inserto en el arte cristiano, cada vez que éste sea representado con el torso vuelto hacia atrás.

V.3.4.2 Encuentro con el Sátiro



Fig. 37 *La tentación de san Antonio Abad*, óleo sobre tela, Annibale Carracci, 1597-1598, National Gallery of London.

El sátiro, mitad hombre, mitad macho cabrío con los instintos de Priapo, 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.37). Sin embargo, san Jerónimo, en su *Vida de Pablo el ermitaño*, cuenta un curioso relato en el que escribe que estando Antonio camino a visitar a Pablo⁴²²:

⁴²² Flaubert únicamente enumera a los sátiros como parte de los seguidores del dios Baco en el capítulo V (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.

*Inter saxosa convallem haud grandem homunculum videt, aduncis naribus, fronte cornibus asperata, cujus extrema pars corporis in caprarum pedes desinebat*⁴²³.

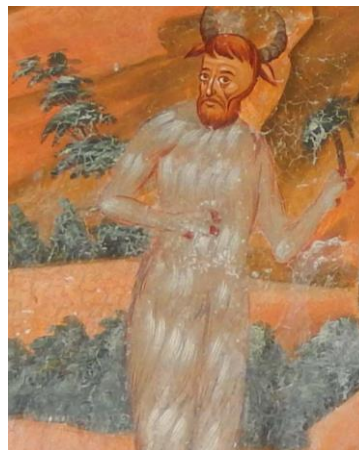


Fig. 38: *San Antonio y el sátiro Abad* (detalle), fresco en domo, anónimo, 1490, Monte Athos.

Sin embargo, este personaje no le fue hostil a Antonio (fig. 38), al contrario, lo recibió con la conocida hospitalidad de los reyes griegos y *palmarum fructus eidem ad viaticum, quasi pacis obsides, offerebat*⁴²⁴, 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 preguntó quién era, a lo que éste respondió:

*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 depreceris, quem in salutem mundi olim venisse cognovimus; et in universam terram exiit sonus ejus*⁴²⁵.

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

⁴²³ 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 (*Vita sancti Pauli eremitae VIII*).

⁴²⁴ Él mismo ofrecía el fruto de las palmas para provisión, como garantía de la paz (*idem*).

⁴²⁵ 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 al Señor de todos por nosotros, el cual supimos que vino una vez a salvar el mundo; y su voz suena en toda la tierra (*idem*).

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.

V.4 Escenas menores



Fig 39: *San Antoniova en busca de san Pablo el ermitaño* (detalle), temple y óleo sobre tabla, Maestro dell' Osservanza, 1440, Washington D. C.

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 habían 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 aún durante la época de la colonización y evangelización del Nuevo Mundo.

V.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 la Vorágine, *postremo obviavit ei lupus, qui eum ad cellam sancti Pauli perduxit*⁴²⁶, escena que, curiosamente, al parecer no atrajo la atención de los artistas, ya que de hecho no aparece la escena 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. 39)⁴²⁷.



Fig 40: *Escenas de la vida de san Antonio* (detalle), óleo sobre tabla, Juan de la Abadía, el viejo, 1490, Museo Nacional del Prado.

⁴²⁶ Finalmente lo encontró un lobo, que lo condujo a la celda de san Pablo (*Historia de sancto Paulo eremita*).

⁴²⁷ *Victus Paulus ei aperuit, statimque ambo in amplexus ruunt* / Vencido, Pablo le abrió, y al momento los dos corrieron a abrazarse (*Historia sancto Paulo eremita*). El Abrazo de paz se solía rubricar, en el mundo bíblico, por medio del beso, como signo de saludo y amistad (*Gn. XXIX, 11*), de hecho esta escena recuerda el encuentro de Aarón con Moisés (*Ex. IV, 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. XVIII, 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 (*Ro. XVI, 16* y *1Co. XVI, 20*).

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 respeto⁴²⁸, valores que resultan de mayor importancia en la formación de la vida cristiana, he aquí la discusión de los ermitaños:

*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*⁴²⁹.

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. 40):

*Inter has sermocinationes suspiciunt alitem corvum in ramo arboris consedissee, qui inde leniter subolavat, et integrum panem ante ora mirantium deposuit*⁴³⁰.

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 porque 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

⁴²⁸ Con respecto al respeto de Antonio por sus iguales, Atanasio en la *Vita Antonii* IV, 3, explica que el santo jamás competía más que para no parecer inferior en bondad, tal como el relato de Santiago de la Vorágine apunta sobre la piedad de los santos.

⁴²⁹ 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 (*Historia sancto Paulo eremita*).

⁴³⁰ 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 (*Vita sancti Pauli eremita* X).

rio Jordán, en el que llevaría una vida de estilo eremítica, sólo bebiendo el agua de dicho arrollo y siendo alimentado por pan y carne que le llevarían los cuervos⁴³¹.

V.4.2 El alma elevada de Pablo el ermitaño

Cuenta la tradición que el encuentro de los eremitas fue lo último que vivió san Pablo nel 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 s. XVI d.C., 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.

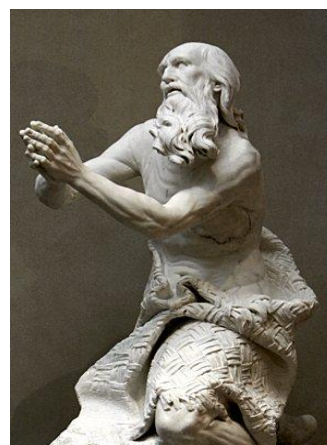


Fig. 41: Francesco Mochi, *St. Paul the Hermit*, Minneapolis Institute of Art, 1654.

⁴³¹ *IR*. XVII, 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, esto por ser un animal inmundo, no obstante, el mismo texto en la LXX utiliza la palabra *κόρακες* y la *Vulgata*, *corvi*, ambos términos utilizados sólo para nombrar al cuervo.

Primeramente, uno de los elementos de mayor importancia en las representaciones de



Fig. 42: Bernardino Passari, *Muerte de san Pablo el ermitaño*, Universidad de Boloña, s. XVI.

esta escena es cómo le fue anunciada a Antonio la muerte del anciano ermitaño. Cuenta Jerónimo, en un episodio anterior a ésta visión, que Antonio, en una discusión con dos de sus discípulos dijo: *Vidi Eliam, vidi Joannem in deserto et vere vidi Paulum in paradiso*⁴³², anticipando la muerte del viejo ermitaño. Luego de haber compartido el pan con san Pablo, Santiago de la Vorágine cuenta que: *Cum autem Antonius rediens iam cellae suae appropinquaret, vidit angelos Pauli animam deferentes*⁴³³. Jerónimo detalla la descripción de lo visto por Antonio, cuando escribe el siguiente

testimonio: *Vidit inter angelorum catervas, inter prophetarum et apostolorum choros, niveo candore Paulum fulgentem in sublime conscendere*⁴³⁴. Escena que nos es transmitida en una miniatura del *Speculum historiae* en que el 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. 42), en el que añade el

⁴³² Vi a Elías, vi a Juan en el desierto, y, en verdad, vi a Pablo en el paraíso (*Vita sancti Pauli eremitaie* XIII). 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 Testamento. Esto, con el propósito de hallar antetipos para sustentar las nacientes tradiciones, como en su momento sucedió con los personajes bíblicos.

⁴³³ Cuando Antonio regresando se acercó a su celda, vio ángeles llevando el alma de Pablo (*idem*).

⁴³⁴ Vi, entre multitud de ángeles, entre cortejos de profetas y de apóstoles, con niveo resplandor al brillante Pablo ascender a lo sublime (*Vita sancti Pauli eremitaie* XIV).

motivo de la virgen en el cielo, al igual que la pintura contemporánea del Tintoreto; mismo motivo que será usado por Francisco Camilo en el siglo XVII (fig. 43).

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: *velociter rediens invenit corpus Pauli flexis genibus in modum orantis erectum*⁴³⁵, *ita ut ipsum vivere aestimaret*⁴³⁶ (fig. 41) imagen que ha inspirado a grandes artistas como Francesco Mochi en el s. XVII con su genial escultura del santo en posición orante.

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 *Cum autem non haberet unde sepulturam faceret, ecce duo leones advenerunt et foveam paraverunt sepultoque eo ad silvam redierunt*⁴³⁷. Este motivo alcanzó tanta popularidad que se volvió, junto con el cuervo, parte de los atributos personales propios de san Pablo el ermitaño, y aparece en la mayoría de las representaciones respecto al santo, ya sea



(Fig. 43) *La muerte de San Pablo Ermitaño*, Francisco Camilo, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Prado, c.

⁴³⁵ Jerónimo describe con mayor detalle la posición del orante con estas palabras: *vidit genibus complicatis, erecta cervice, extensisque in altum manibus, corpus exanime* / vio el cuerpo muerto con las rodillas dobladas, la espalda recta y las manos extendidas a lo alto (*ibídem* XV).

⁴³⁶ Regresando velozmente encontró el cuerpo de Pablo recto con las rodillas flexionadas en posición de orante, de modo que parecía estar vivo (*Historia de sancto Paulo eremita*).

⁴³⁷ Y como no tenía dónde hacer sepultura, he aquí que dos leones llegaron y prepararon una fosa y, habiendo sido sepultado, regresaron al bosque (*Historia de sancto Paulo eremita*).

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 descritos en la leyenda (fig. 44).



Fig. 44: *Pablo el primer eremita con leones*, Alexandre Cabanel, óleo sobre tela, Musée Fabre, Montpellier, Francia

V.4.3 La muerte de san Antonio



Fig 45: *La muerte de san Antonio el eremita*, Antonio Viladomat y Manalt, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes de Budapest, 1755

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 la Vorágine sólo escribe en un par de líneas: *Tandem beatus Antonius CV anno vitae suae fratres deosculans in pace quievit sub Constantino*⁴³⁸,

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 Ἀθανασίος y Σαραπίων, a quienes dio sus últimas instrucciones con respecto a lo que harían con su cuerpo al morir y a quienes dejó sus bienes (Fig 45)⁴³⁹.

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 a la muerte con cierta alegría:

Ταῦτα εἰπὼν, καὶ ἀσπασαμένων ἐκείνων αὐτόν, ἐξάρας τοῦ πόδας, καὶ ὡσπερ φίλους ὄρων τοὺς ἐλθόντας ἐπ' αὐτόν, καὶ δι' αὐτοῦ περιχαρῆς γενόμενος, ἐφαίνετο γὰρ ἀνακείμενος

⁴³⁸ 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 (*Historia de sancto Antonio*)

⁴³⁹ *Vita Antonii* XCI, 8-9.

ἰλαρῶ τῷ προσώπῳ, ἐξέλιπε, καὶ προσετέθη πρὸς τοὺς πατέρας⁴⁴⁰.

Así fue como terminó sus días Antonio y como fue plasmada esta escena a partir del siglo XVII d.C. 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

V.5 Otros símbolos y personajes: los monjes demonio

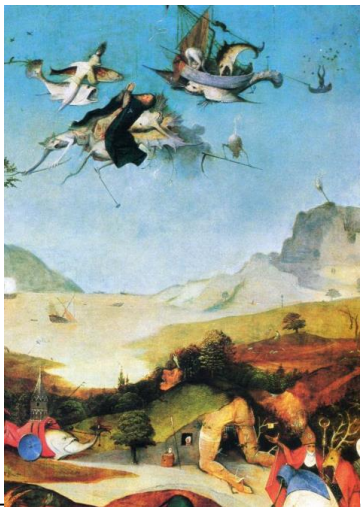


Fig. 46: *La tentación de san Antonio* (detalle), Teneris David, Museo del

Al revisar el arte creado en torno a san Antonio abad, entre las monstruosas apariciones y el basto bestiario, es posible encontrarse, sobre todo en aquellas posteriores al siglo XIV d.C. 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: Δόλοι δέ εἰσι καὶ ἔτοιμοι πρὸς πάντα μεταβάλλεσθαι καὶ

⁴⁴⁰ 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 (*Ibidem* XCII, 1).

μετασχηματίζεσται (fig. 48)⁴⁴¹. 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 *πολλάκις γούν καὶ ψάλλειν μετ' ὧδῆς προσποιούνται μὴ φαινόμενοι, καὶ μνημονεύσι τῶν ἀπὸ τῶν Γραφῶν λέξεων*⁴⁴². De modo que una de las formas que les 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:



Fig. 47: *La tentación de san Antonio, tríptico* (detalle del panel izquierdo), Hieronymus Bosch, Museo Nacional de Antigua, óleo sobre panel, 1498

Ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἀποτυποῦντες αὐτοὺς εἰς σχήματα μοναχῶν, ὡς εὐλαβεῖς προσποιούνται λαλεῖν, ἵνα τῷ ὁμοίῳ σχήματι πλανήσωσι, καὶ λοιπὸν ἔνθα θέλουσιν ἐλκύσωσι τοὺς ἀπατηθέντας παρ' αὐτῶν⁴⁴³.

El mismo Flaubert pone en boca de Antonio el hecho de haber enfrentado a uno de estos falsos monjes que intentó tentarlo cuando escribe: *¿acaso no conozco yo muy bien sus artimañas? Rechacé al monstruoso anacoreta que me ofrecía, riendo, unos panecillos calientes [...].* Por ello no es de extrañar que los monjes demonios sean recurrentes en

⁴⁴¹ Son astutos y resueltos para volverse en todo y cambiar de forma (*Vita Antonii* XXVI, 1).

⁴⁴² Ciertamente, muchas veces, también entonan salmos acompañados de himno; fingen, no mostrándose, que recuerdan lo dicho en las Escrituras (*idem*).

⁴⁴³ 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 (*ibidem* III).

representaciones como la de Jos Van Crasbeeck⁴⁴⁴, 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. 46). Así también puede mencionarse a los extraños personajes antropomórficos que visten el mismo hábito que porta Antonio, productos del genial pincel de David Teniers (fig. 48), 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.



Fig. 48: *La tentación de san Antonio* (detalle), David Teniers, Museo del

⁴⁴⁴ Cfr. Apéndice de imágenes

V.6 La calavera y el aceite

Uno de los símbolos más usual es 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 a la vida del hombre⁴⁴⁵. Por lo tanto, la calavera significa el paso del antiguo hombre, maldito por Dios, y el nacimiento de un nuevo, con la esperanza de vida eterna. Siguiendo esta misma línea, Cristo fue crucificado en el monte *Gólgota*⁴⁴⁶, 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

⁴⁴⁵ *Gn.* III, 3.

⁴⁴⁶ *Jn.* XIX, 16-17

alimentos esenciales con que Dios sació a su pueblo⁴⁴⁷ en la tierra prometida⁴⁴⁸. Además de que ya desde tiempos del Antiguo Testamento, era reconocido como una bendición divina⁴⁴⁹ cuya privación es entendida como un símbolo de infidelidad⁴⁵⁰ y su abundancia como símbolo de salvación⁴⁵¹ y felicidad escatológica⁴⁵².

Además, 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 es valorado, porque, al ser usado como unguento, es un excelente perfume y humectante para el cuerpo⁴⁵³, y un remedio para curar el dolor causado por las llagas⁴⁵⁴ y, entre otros tantos que le daba este pueblo, la principal fuente de luz les era proporcionada por las lámparas de aceite⁴⁵⁵.

Entendido como bendición divina, el olivo simboliza para el cristianismo la sabiduría revelada en la ley de Dios⁴⁵⁶; 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 divinas⁴⁵⁷ 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 aceite, para el pueblo judío, era utilizado para la unción de los reyes que se hacen merecedores del nombramiento de “óleo de la alegría”⁴⁵⁸, es decir, como un signo externo de la elección divina mediado por el Espíritu Santo⁴⁵⁹, y es con este sentido

⁴⁴⁷ Dt. XI, 14.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, VI, 11 y VIII, 8.

⁴⁴⁹ Jer. XXXI, 12.

⁴⁵⁰ *Miq.* VI, 15 y *Hab.* III, 17.

⁴⁵¹ *J.I* II, 19.

⁴⁵² *Os.* II, 24.

⁴⁵³ *Am.* VI, 6 y *Est.* II, 12

⁴⁵⁴ *Is.* I, 6. Y *Lc.* V, 34.

⁴⁵⁵ *Ex.* XXVII, 20-ss. y *Mt.* XXV, 3-8.

⁴⁵⁶ *Eclo.* XXIV, 14 y 19-23.

⁴⁵⁷ *Zac.* IV, 11-14.

⁴⁵⁸ *Sal.* 45,8.

⁴⁵⁹ *ISa.* X, 1-6, XVI, 13.

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 enfermos⁴⁶⁰ y en los santos óleos que comunican al cristiano la gracia del Espíritu proclamando la divinidad.

VI. Conclusiones

La teología del icono que arrancó de dos principales ideas, que son, por un lado, la creación del hombre cuando Dios dijo: ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν⁴⁶¹, en el que 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: ὅς ἐστιν εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου⁴⁶², 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.

⁴⁶⁰ *Sant.* V, 14 y *Mc.* VI, 13.

⁴⁶¹ Hagamos al hombre según nuestra imagen (*Gn.* I, 26).

⁴⁶² Él es imagen del Dios invisible (*Col.* I, 15).

No obstante, existe una marcada desigualdad entre los regímenes religiosos respecto a la imagen y la mayoría de ellos la niegan, sin embargo, la antigua tradición “pagana” considera lo divino como inmanente al mundo, como algo capaz de habitar todas las cosas naturales 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 ejemplifico 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 su 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 la 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 verlo 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 y en consecuencia surge la iconoclasia, al punto 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 éste 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, existía el riesgo de que la materialidad cayera nuevamente en el error, y esto 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 eficaz vía para la evangelización. Posteriormente, con las persecuciones y el auge de los mártires, cuya actitud se pensaba digna de ser imitada y posteriormente de 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 asomaba 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 limitar la “libertad” de los artistas que fueran contratados para llevar a cabo la tarea de representar lo divino concocando concilios, y buscando un apego, lo más cercano posible, a los escritos sagrados (canónico o apócrifos), objetivo planteado en este trabajo y que al cumplirse permitió una mejor comprensión de la estrecha relación que guarda la tradición escrita con la pictográfica.

Todo esto ha sido posible concluirlo gracias a que el estudio se centró en una de las figuras clave para la Iglesia: san Antonio abad y la tradición gestada a su alrededor 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 la provincia de Judea y Egipto.

Este trabajo apenas es 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 cosmogónica, 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 basta tradición iconográfica 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. Una vez elegido el personaje, se buscaron las fuentes concernientes a la vida del santo, lo que arrojó 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 el cumplimiento del objetivo mayor de la tesis, 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 éste último, en el que se incluyan las bases teológicas que le 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 sagrado y que estudie su relación con los textos sagrados, y que no se conforme con ser sólo un repertorio de símbolos a modo de diccionario, sino un manual que lleve – como Hilarión lo hizo con Antonio en la novela de Flaubert- a una visión más amplia del arte sacro, con miras a ser 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 comprenderlo con el intelecto.

Dios es “artista”, es ante todo la manifestación de la unidad divina en la belleza y la regularidad del cosmos. La unidad se refleja en el orden y el equilibrio; la belleza comprende en sí misma todos estos aspectos. Llegar a la conclusión de la Unidad a partir de la belleza del mundo es la sabiduría⁴⁶³.

⁴⁶³ T. Buckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, pp. 10-11.

Bibliografía

Fuentes:

ALEXANDRINUS Atanasius, *Vita Antonii*, Migne, Patrologia Graeca XXV.

CAESARENSIS Eusebius, *Historia Ecclesiastica*, Migne, Patrologia Latina XIX-XXIV.

FLAUBERT, Gustave, *Las tentaciones de san Antonio*. Emma Calatayud (trad.), Hypamerica, Buenos Aires, 1985, 259 págs.

HYERONIMUS Sancto, *De viris illustribus, Liber ad Dextrum*, Migne, Patrologia Latina XXIII.

HYERONIMUS Sancto, *Vita sancti Pauli eremitae*, Migne, Patrologia Latina XXIII, 347-420.

SOZOMENOS Hermias, *Ecclesiastica Histpria*, Migne, Patrologia Graeca, LXVII.

VORÁGINE, Santiago de, *La leyenda dorada*, fray José Manuel Macías (trad.), Alianza, Madrid, 2008, 228 págs.

Fuentes secundarias:

Absens, *Vetus Martyrologium romanum*, Migne, Patrologia Latina.

AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona, *La ciudad de Dios*, Salvador Antuñano Alea (ed. y notas), Tecnos, Madrid, 2010, 675 págs.

ALEXANDRINUS Atanasius, *Apologia ad Constantino*, Migne, Patrologia Graeca XXV.

ALEXANDRINUS Atanasius, *Apologia de fuga sua*, Migne, Patrologia Graeca XXV b.

ALEXANDRINUS Atanasius, *Contra Arianos*, Migne, Patrologia Graeca XXVIII.

ALEXANDRINUS Atanasius, *Historia acephala*, Migne, Patrologia Graeca XXVI.

ALEXANDRINUS Clemens, *Cohortatio ad gentes*, Migne, Patrologia Graeca, VIII.

ALEXANDRINUS Clemens, *Paedagogus*, Migne, Patrologia Graeca, VIII.

- APOPTHEGMATA PATRUM, Migne, Patrologia Graeca LXV.
- APULEYO, Lucio, *EL asno de oro*, Lisandro Rubio Fernández (trad. y notas), RBA, Barcelona, 2008, 309 págs.
- CAESARENSIS Procopius, *De aedificiis*, en Corpus Scriptorum historiae byzantinae: editio emendatior et copiosior, consilio B. G. Niebuhrii C. F, Instituta auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae, pars II Procopius, Impresus Ed, Weberi, MDCCCXXXVIII.
- CONSTANTINUS I imperator, *Epistulae*, Migne, Patrologia Latina, VIII.
- CYPRIANUS Carthaginensis, *Epistulae*, Migne, Patrologia Latina, IV.
- CYPRIANUS Carthaginensis, *Liber de Habitu Virginum*, Migne, Patrologia Latina, IV.
- CYPRIANUS Carthaginensis, *Liber Moralitate*, Migne, Patrologia Latina, IV.
- EPIFANIO,santo, *El fisiólogo: Bestiario Medieval*, Juli Peradejordi (prólogo), Obelisco, Barcelona, 2000, 77 págs.
- EVAGRIUS Ponticus, *De octo spiritibus malitiae*, Migne, Patrologia Graeca, XL.
- GREGORIUS I MAGNUS, *Moralia*, Migne, Patrologia Latina, LXXV.
- GREGORIUS II, *Epistolae et Canones*, Migne, Patrologia Latina, LXXXIX.
- HESIODO, *Teogonía*, Paola Vianello de Córdoba (intr., notas y versión rítmica), UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 2007, CDXVII+34 págs.
- HOMERO, *La Odisea, Himnos homéricos y la Batracomaquia*, Luis Segala y Estalella (intr., trad. y notas), Época, México, 1982, 401 págs.
- JOSEPHUS Flavius, *Ἱστοριῶν τῆς Ἰουδαικῆς ἀρχαιολογίας*, *Ex libris: Curator quídam percallids tabulas ex CVS Bibl exquísivit*, en Esculariensis gr.307, Venecia, 1542, fl.1-168.

Mansi JD, *Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Collectio*.

MAXIMUS Confessor, *Mystagogia*, Migne, Patrologia Graeca, XCI.

ORIGNES, *Contra Celsus*, Migne, Patrologia Graeca, XI.

OVIDIO, *Metamorfosis I-VII*, Rubén Bonifaz Nuño (intr., trad. y versión rítmica), UNAM (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), México, 1979, CLV+169 págs.

PALADIUS Helenopolitanus Episcopus, *Historia Lausica*, Migne, Patrología Graeca LXV.

SINESIO DE CIRENE, *Cartas*, Francisco Antonio García Romero (introd., trad. y notas) Gredos, Madrid, 1995, 342 págs.

SOCRATES Scholasticus, *Ecclesiastica Historia*, Robertus Hussey (ed.) Migne, Patrologia Graeca, LXVII.

TERTULLIANUS, *De Spectaculis*, Migne, Patrologia Latina, I.

TOMÁS DE AQUINO, santo, *Suma de teología*, 2ª ed., Pedro Arenillas Sangrador (trad.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1997, vol. I.

VITRUVIUS Pollio, Marcus, *De architectura*, Ex libris: Curator quidam percallidus tabulas ex CVS Bibl exquisivit. Ed. Caesare di Lorenzo Caesariano, 1483-1543, ed. Facs. Nueva York, 1968

General:

BACKHOUSE, Edward, *Histria de la iglesia primitiva: desde el siglo I hasta la muerte de Constantino*. Francisco Albricias (trad.), Clie, Barcelona, 2004, 480 págs.

BATTISTINI, Matilde, *Símbolos y alegorías*. Ramón Monreal José (trad.), Electa, Madrid, 2005, 384 págs.

BESANÇON, Alain, *La imagen prohibida*, Siruela (Biblioteca de Ensayo 27), Madrid, 2003, 500 págs.

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los símbolos cristianos*, Trillas, México, 1995, 332 págs.

CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía básica para estudiantes*, Itsmo, Madrid, 1998, 189 págs.

DUCHET-SUCHAUX, Michel Pastoureau, *Guía iconográfica de la biblia y los santos*, César Vidal (trad.), Alianza, Madrid, 1996, 411 págs.

DUFOUR, León, *Vocabulario de teología bíblica*, Herder, Barcelona, 1970, 976 págs.

FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Omega, Barcelona, 2009. 302 págs.

GIORGI, Rosa, *Santos*, Carmen Muñoz del Río (trad.), Electa, Madrid, 2002², 377 págs.

GOMBRICH ERNST, Hans, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1983, 343 págs.

GOWING, Lawrence, *Historia del Arte: Arte paleocristiano y medieval*, Folio, Barcelona, 2001, 75 págs.

GRABAR, André, *El primer arte cristiano*, Hernández Luis Alfonso (trad.), Aguilar, Madrid, 1967, 326 págs.

JAVIER FLORES, Juan, *Introducción a la teología litúrgica*, Sendero, Zaragoza, 2003, 311 págs.

JHONSON, Paul, *Historia del Cristianismo*, J. Vergara, Buenos Aires, 1989, 618 págs.

LEHNER, Ernst, *Symbols, Signs & Signets*, Dover, New York, 1960, XI + 221 págs.

LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos: Mitos, culturas y religiones*, Herder, Barcelona, 1992, 370 págs.

MONTERROSA PRADO, Mariano y TALAVERA SOLÓRZANO, Elsa, *Repertorio de símbolos cristianos*, INAH, México, 2004, 452 págs.

PANOFSKI, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1927, 350 págs.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1983, 386 págs.

PLAZAOLA, Juan, *Historia del arte cristiano*, BAC, Madrid, 2001, XV+348 págs.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Serbal, Barcelona, 1996

RIGHETTI, Mario, *Historia de la liturgia*, BAC, Madrid, 1964, 1341 págs.

RIPA, Cesare, *Iconología*, vol. 1, Akal, Madrid, 2002, 487 págs.

ZIBAWI, Mahmoud, *Íconos, sentido e historia*, LIBSA, Madrid, 1993, 144 págs.

Artículos:

COHEN, Esther, “El erotismo en la cábala”, *Teoría e historia de las religiones*, 1, 1, 2010, pp. 181-187.

LAVANIEGOS, Manuel, “El arte y lo sagrado”, *Teoría e historia de las religiones*, 2, 1, 2010, pp. 56-114.

Biblias:

Biblia de Jerusalén, Desclée de Brower Bilbao, Madrid, 1975

Traducción del Nuevo Mundo de las Sagradas Escrituras, Watchtower Bible and Tract Society of New York, 1967

Diccionarios:

GARCÍA HELDER, Gerardo, *Diccionario de liturgia*, Loyola, Buenos Aires, 2002, 250 págs.

MILLÁS, Aurelio, *Diccionario de mitología universal*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2003, 190 págs.

PABÓN S. DE URBINA, José M., *Diccionario manual Griego. Griego clásico- Español*, 20 edición, Vox, Barcelona, 2007²⁰, 711 págs.

PARRA SÁNCHEZ, A. Tomás, *Diccionario de liturgia*, San Pablo, México, 1996⁴, 217 págs.

PILLARD- VERNEUIL, Maurice, *Diccionario de símbolos, emblemas, atributos y alegorías* Obelisco, Barcelona, 1999, 234 págs.

PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio, *Breve Diccionario Latín/Español, Español/ Latín*, Porrúa, México, 2006, 690 págs.

PIMENTEL, Guadalupe, *Diccionario litúrgico*, Ed. Paulinas, México, 1989, 212 págs.

Recursos electrónicos:

<http://biblehub.com/>, *Versiones varias de la biblia*, consultada 27-02-2011

<http://www.kbr.be/~socboll/P-Analaecta-scope.php> (ISSN 0003-2468), *Analecta bolandiana*, consultada el 11-04-2012

http://www.ofs-rgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Est/Ot/ap.htm#_CAPÍTULO_VII, *Apoptegmata patrum*, consultada 21-06-2012

<http://www.thelatinlibrary.com/vorag.html> , Jacobus de Voragine, Legenda Aurea, versión latina, consultada el 29-11-2011

http://www.vicariadepastoral.org.mx/sagrada_escritura/biblia/antiguo_testamento/biblia_indice.htm , Traducciones de la Biblia, consultada el 03-03-2012

Apéndices

I. Monacato

La Iglesia recién superaba una de las pruebas más intensas y prologadas de su historia, las persecuciones, cuando apenas comenzaba a gozar de un poco de paz y, más aún, del amparo, quizá un poco ambiguo, de las autoridades imperiales, se vio desgarrada desde su interior por una contradicción sobre la esencia misma de su fe: una doctrina que negaba la divinidad misma de Cristo. Empezando por Alejandría, la escisión del arrianismo se corrió a otras ciudades, afloró en sínodos y enfrentó al episcopado oriental del Imperio contra los obispos de Occidente.

En tanto que la disgregación del paganismo, el reconocimiento social y el poder político favorecen el rápido crecimiento de la población cristiana, comienza, paralelamente, a haber una considerable disminución en la coherencia con su fe, sobre todo para los cristianos mundanizados. En consecuencia, a la par con estos fenómenos, se produce un amplio e intenso movimiento de cristianos que buscan la mejor realización de su ideal en la vida ascética, lo que causó el arranque masivo de retiros al desierto.

La palabra *eremita* proviene del latín *eremus*, desierto; y ésta, del griego ἀναχωρέω, retirarse, apartarse o alejarse, que dio origen al vocablo anacoreta; y *monje*, del griego μόνος, solo. Cada uno de estos términos define la evolución del monaquismo cristiano y sus características distintivas.

La tendencia de los cristianos a apartarse del mundo para hacer una vida solitaria adquirió un mayor impulso a partir de la persecución iniciada por el emperador Decio, (249-251). Egipto, al ser la zona del imperio que contaba con un mayor número de lugares

retirados y seguros en sus desiertos y montañas, fue refugio de muchos de los cristianos perseguidos, quienes llegaron allí para quedarse definitivamente.

Uno de los primeros fugitivos de la persecución, de acuerdo con la tradición, es Pablo, llamado el ermitaño⁴⁶⁴, cuya historia ha sido aumentada y embellecida por las leyendas, de quien se dice que en el año 251, teniendo veintidós años de edad, huyó al desierto de Tebaida, instalándose en una cueva, donde vivió hasta el día de su muerte. Este personaje, a decir verdad, jamás habría sido conocido de no ser por la historia de Antonio, quien ha sido denominado el padre del monacato.

Sobre todo en Egipto queda atestiguada, a comienzos del siglo IV d. C., la práctica de la vida solitaria, separada (ἀναχώρητα), en las afueras de los poblados. El movimiento de retiro al desierto no ganó tanto impulso hasta la salida de Antonio. Pronto, conforme más cristianos se hacían a este modo de vida, se dio paso a la agrupación de comunidades anacoretas junto a los oasis del desierto, floreciendo así colonias monásticas en tres centros del Bajo Egipto: Nitria, Sketis y Kellia, las dos primeras prestigiadas por Antonio y Macario, y la tercera, por su creciente aglomeración de anacoretas. Por su parte, en el Alto Egipto es Pacomio quien comienza a organizar el movimiento eremítico en comunidades férreamente organizadas.

De origen eran contados los personajes que salieran al desierto, apenas lograban llamar la atención de los demás. La primera oleada masiva de gente que se autoexiliaba, ya pasadas las persecuciones, pero aún sometidos y obligados a pagar excesivos tributos al Estado, supuso un medio de escape para muchos de los cristianos egipcios, protagonistas de

⁴⁶⁴ Santiago de la Voragine, *Legenda aurea, Historia de sancto Paulo eremita.*

esta aventura. Eminentemente, eran personas pobres que huían de los impuestos, desertores del ejército, fugitivos de la justicia, esclavos, etcétera; algunos otros con la esperanza de alcanzar cierta reputación de santidad mediante la conducta eremítica: *tenían más en común con los faquires hindúes que con los monjes según los entendemos*⁴⁶⁵.

Los monjes, es decir, aquellos que eligieron la soledad como un camino de contemplación para vivir su fe, fueron aquellos que, impulsados por las Escrituras, principalmente de carácter apocalíptico, decidieron apartarse de todos y todo para evitar las tentaciones mundanas y entregarse por completo a la oración y la esperanza de la, tan prometida, segunda venida de Cristo, sometiéndose a largos ayunos y velando para no caer en ninguna tentación, llevados por un literalismo extremo de las palabras de Cristo:

ἐπὶ τοῦ δώματος μὴ καταβαινέτω ἀραὶ τι ἐκ τῆς
οἰκίας αὐτοῦ καὶ ὁ ἐν τῷ ἀγρῷ μὴ ἐπιστρέψατω
ὀπίσω ἄραι τὰ ἱμάτια αὐτοῦ.⁴⁶⁶

Salieron, pues, los monjes a los lugares más inaccesibles del desierto y las montañas para aguardar la pronta venida del Señor, buscarlo y contemplarlo; pero también como una forma de imitar a Cristo, quien guiado por el espíritu fue al desierto para ser tentado por el demonio⁴⁶⁷, pues se consideraba antiguamente que el desierto era la morada de los demonios, así, por ejemplo, Antonio se retiró al desierto para pelear con ellos. Entrar en su territorio para enfrentarlos significaba una hazaña heroica, pues si los demonios eran

⁴⁶⁵ Johnson Paul, *Historia del cristianismo*, Barcelona, Vergara, 1999, p. 192.

⁴⁶⁶ El que está en la azotea, no descienda para tomar algo de su casa; y el que esté en el campo no vuelva atrás para tomar su capa (*Mt. XXIV, 17*).

⁴⁶⁷ *Mt. IV, 1-11* y *Lc. IV, 1-13*.

derrotados entonces tendrían menos poder sobre los hombres. El monje esencialmente es un luchador, y era alabado, si lograba salir vencedor.

Cuando el demonio se apartó vencido por Jesús, los ángeles descendieron del cielo para servirle⁴⁶⁸, convirtiendo el monte de las tentaciones en el paraíso, los monjes buscaban repetir esta misma experiencia, pues el desierto también simboliza, además de un campo de batalla, el lugar en el que uno no puede ocultarse de su verdadero yo, confrontándose despiadadamente con la oscuridad interior. Pero también es el lugar más cercano a Dios, como lo experimentara el pueblo de Israel, pues allí fue donde él lo sostuvo y guío para entregarles la tierra prometida⁴⁶⁹.

Los monjes, también llevados por Dios al desierto, luchan contra los demonios para llegar, no a la tierra prometida, sino a la contemplación plena de Dios. Para Israel el desierto fue un tiempo de prueba y glorificación de Dios, pues allí fue llevado por Dios con cadenas de amor⁴⁷⁰. Los monjes, paralelamente, experimentan el desierto también como el lugar en el que pueden estar más cerca de Dios, sintiéndolo de un modo más intenso por no verse impedidos por distracción alguna que pudiera ofrecerles el mundo, siempre a través de la prueba en la tentación.

Los monjes ven la tentación como algo positivo refiriéndose a ésta, incluso, con la expresión: *si un árbol no es sacudido por el viento, no crece ni echa raíces. Lo mismo sucede con el monje: si no es tentado y no soporta las tentaciones no se hará hombre*⁴⁷¹.

⁴⁶⁸ *Ibidem* IV, 10-11.

⁴⁶⁹ Principalmente relatado en: *Ex.* XIV - XVII; *Núm.* XI, XIV, XXXIII, XX; *Dt.* I, II y VIII; *Jos.* V.

⁴⁷⁰ *Os.* XI.

⁴⁷¹ *Apophthegmata*, N 396.

La lucha contra las tentaciones resulta esencial en la vida del hombre, las tentaciones obligan al monje a ser consciente y disciplinado, sin tentación, el monje se hace de ánimo ligero, deja pasar fácilmente todas las cosas de la vida, como se contaba del abad Juan que había pedido al Señor le librase de todas sus pasiones y libre de éstas un anciano le dijo:

Vete y pide al Señor que te envíe batalla, porque el alma adelanta luchando. Y cuando volvió a empezar la lucha, el abad Juan, ya no pedía verse libre de ella, sino que decía: “Señor, dame paciencia para soportar estas luchas”⁴⁷².

Para la mentalidad moderna puede parecer sumamente duro este pensamiento, sin embargo, para el monje el desafío de la ascesis, oculta siempre la imagen positiva del hombre, no una educación despiadada, sino el asumir las responsabilidades propias y el dominio de sus deseos desordenados y pasiones, confiando en la fuerza de Dios para liberarse a sí mismo.

Evagrio (345-399 d. C.), conocido como el solitario, llama a la cualidad del monje *apatheia*, lo que Casiano, su discípulo y reformulador de su doctrina, expresa con el latín *puritas cordis*, pureza del corazón, ésta entendida como claridad y limpieza interior para alcanzar el amor. Pero ésta debe conseguirse a través del ejercicio de los trabajos ascéticos: ayunos, vigiliias y meditación en las Sagradas Escrituras. Por tanto, el fin de la ascesis es positivo, pues busca el amor en la limpieza de corazón, no es renuncia, sino amor, el aspecto más positivo del hombre. El monje es un atleta en lucha constante, como lo expresaba Evagrio: “el monje es un atleta al que no se le puede agarrar por la cintura, y un

⁴⁷² *Apophthegmata* VII, 8 http://www.ofs-rgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Est/Ot/ap.htm#_CAPÍTULO_VII (21-Junio-2012)

rápido corredor que, con agilidad, alcanza el premio de la carrera que es su vocación de lo alto”⁴⁷³.

Como antes se dijo, al terminar las persecuciones aumentó el deseo de distinguirse y ganar el cielo por las obras, no por la fe, suplantando el martirio principalmente por el celibato⁴⁷⁴. Cipriano ya alababa como un gran mérito la virginidad, aunque lamentando las consecuencias que ésta había producido⁴⁷⁵. Por ejemplo, al hacer una interpretación acerca de la *parábola del sembrador*⁴⁷⁶ escribe:

*Primus, cum centeno, martyrum fructus est, secundus,
sexagenarius, vester est*⁴⁷⁷.

Por tanto si una mártir era virgen se añade sesenta granos al ciento haciendo su corona doblemente gloriosa.

Metodio, obispo y mártir de principios del siglo IV, en un diálogo, escrito al modo del *Banquete* de Platón, titulado Συμπόσιον τῶν δέκα παρθενῶν, pone a los personajes a discutir y rivalizar haciendo elogios de la virginidad.

Este estado se había vuelto como un ideal deseable a todo cristiano, y más aún para el clero mismo, no obstante hay que mencionar que para entonces no se consideraba al

⁴⁷³ Evagrio Póntico, *Institutio sive Paraenesis ad monachos*, 12.

⁴⁷⁴ Excepto en las *Homilias clementinas* en las que se lee: *Que los sacerdotes aconsejen el matrimonio tanto a los jóvenes como a los de edad avanzada. Para proteger la castidad es preciso se casen todos* (Hom. III, 68).

⁴⁷⁵ Cipriano, *Epistula* LXI.

⁴⁷⁶ Lc. VIII, 4-15.

⁴⁷⁷ Primero, como [el grano] que produce ciento es el fruto de los mártires; segundo, como el que produce sesenta es el vuestro (Cipriano, *Liber de habitu virginum* XXI)

matrimonio como un obstáculo para el desempeño de las actividades eclesiásticas, pero ya, desde entonces, resultaba extraño el religioso que se casaba después de su ordenación. Los *Cánones y Constituciones apostólicas* mencionan que el clérigo sólo puede casarse después de haber recibido nombramientos de cargos inferiores, tales como subdiácono, lector, cantor y portero⁴⁷⁸.

En el Concilio de Ancira, en el 314, se decidió que, al ser consagrados los diáconos, si decidían casarse, no debía privárseles de la ordenación, sino al contrario, pues les era más conveniente esta condición:

*Diaconi quicumque, cum ordinantur, si in ipsa ordinatione protestati sunt dicentes velle se habere uxores nec posse se continere, hi, si postea ad nuptias venerint, maneant in ministerio, propterea quod his episcopus licentiam dedit*⁴⁷⁹.

Pafnucio, confesor de la alta Tebaida, célibe de acuerdo con la tradición, se opuso tajantemente a la prohibición del matrimonio, recordando a los obispos en una asamblea que el matrimonio es “un estado honorable entre todos”⁴⁸⁰, y argumentando que su prohibición

⁴⁷⁸ Canon XVII y *Constituciones apostólicas* VI, cap. XII.

⁴⁷⁹ Cualesquiera diáconos, cuando sean ordenados, si en la misma ordenación declaran desear tener esposas para sí, no puede reprimírseles ellos, si después de llegar al matrimonio, permanecen en el ministerio, precisamente por esto el obispo les dará libertad (Concilio de Ancira, canon X).

⁴⁸⁰ *Cumque hac re in medium proposita, singulorum sententiae rogarentur, surgens in medio episcoporum consessu Paphnutius, vehementer vociferatus est, non esse imponendum clericis et sacerdotibus grave hoc jugum: honorabiles nuptias et torum immaculatum esse dicens; ne ex nimia severitate damnum potius inferrent ecclesiae* / y cuando este asunto [fue] propuesto en medio, se consultó la opinión de cada uno, surgiendo en medio de la reunión de obispos, Pafnucio, vehementemente proclamó que no debe ser impuesto a los clérigos y sacerdotes este pesado yugo diciendo que es honorable el matrimonio y el lecho inmaculado; mejor que causar a la Iglesia daño por la excesiva severidad (Sóc., *HE*, Lib.I, cap. XI).

era una carga muy pesada que no podía imponerse a los magistrados de la religión, pues ocasionaría severos daños a la estructura de la Iglesia, además de ser una prohibición intolerante, logró así contener momentáneamente esta corriente; no obstante, en el año 385, Sirico, obispo de Roma, prohibió de modo absoluto el matrimonio a sacerdotes y diáconos y, hacia el 405, Inocencio I mando que se condenase, bajo pena de degradación, a todos aquellos que infringieran dicho mandato.

El filósofo Sinesio, quien llegó a ser obispo de Ptolemaida, Cirenaica, en el 410 d.C., cuando en su ordenación le fue exigido separarse de su esposa, igualmente se opuso a dicha prohibición y contestó indignado:

A mí, fueron, en efecto, Dios, la ley y la sagrada mano de Teófilo⁴⁸¹ quienes me entregaron a mi mujer. Declaro, pues, públicamente, y ante todos doy testimonio de que yo en absoluto me separaré de ella y tampoco conviviré con ella a escondidas como un adúltero (que lo uno no es piadoso y lo otro no es legal), sino que mi deseo y mi ruego serán tener muchísimos y buenos hijos. Esta es una cosa que no debe ignorar el que tiene en sus manos mi consagración...⁴⁸²

El noveno Concilio de Toledo, en 659 d.C., declaró ilegítimos a los hijos de los eclesiásticos, condenándolos a ser esclavos bajo propiedad de la Iglesia, contra quien

⁴⁸¹ Teófilo (¿?-412 d.C.), patriarca de Alejandría de 385 a 412 d.C., y posteriormente considerado santo de la Iglesia copta y participante activo en el conflicto entre los grupos cristianos y paganos de la época.

⁴⁸² Sinesio, *Cartas CV*.

habían pecado sus padres⁴⁸³. Y poco más de cincuenta años después c. 702 d.C., en otro concilio, celebrado en la misma sede⁴⁸⁴ reformuló lo dicho anteriormente para combatir las consecuencias que habían traído a la Iglesia sus duros cánones y combatir los vicios que amenazaban su estructura misma prohibiendo desde entonces, entre otras cosas, el matrimonio en la Iglesia latina. La Iglesia griega, por su lado, ha mantenido sus antiguas tradiciones aconsejando, hasta nuestros días, el matrimonio al clero bajo y sólo prohibiéndolo a las altas dignidades eclesiásticas, eligiendo, incluso, a los obispos entre los frailes y sacerdotes viudos, considerando, por tanto, únicamente ilícitas las segundas nupcias siguiendo las palabras de Pablo, quien, como es sabido, escogió ser célibe, para estar totalmente disponible al servicio del Evangelio⁴⁸⁵, sin embargo. no hizo de ello una regla. Los ministros de la Iglesia podían estar casados, pero siempre bajo la única condición de ser monógamos⁴⁸⁶

A partir del siglo IV ya se prohíbe determinadamente el matrimonio después de la ordenación tanto en Oriente como en Occidente, quien está casado debe seguir casado y quien esté célibe así deberá permanecer. Cada cual debe permanecer fiel a su vínculo,

⁴⁸³ ... *Proles autem alienata pollutione non solum parentum hereditatem usquam accipiet, sed etiam in servitutum eius ecclesiae, de cuius sacerdotis vel ministri ignominia nati sunt, iure perenni manebunt...* // ...más el hijo enajenado por mancha, reciba no sólo la heredad de los padres en alguna parte, sino también, permanecerá al servicio de la misma Iglesia, por derecho perenne, de la vergüenza de cuyo sacerdote o ministro nacieron (*Concilium Tolentanum IX*, canon X).

⁴⁸⁴ Del XVIII Concilio de Toledo no se conservan las actas por lo que es difícil fecharlo, muy probablemente a causa de una invasión musulmana poco tiempo después de celebrado el concilio, sin embargo, en la *España sagrada*, de Enrique Flores (vol. VI, cap. XX), se nos da noticia de su existencia al mencionar que fue celebrado durante el reinado de Egica y Uvitiza, esto es alrededor del 698 y 702 d.C., precedido por el obispo Félix (Juan Ferreras, *Chronicon de Isidoro Pachense XXXI*). Respecto a su contenido, igualmente, sólo por las menciones de estos autores es posible saber que trató como una forma de heterodoxia lo relativo al matrimonio de los obispos.

⁴⁸⁵ *I Cor.* VII y IX, 5.

⁴⁸⁶ *I Tm.* III, 2 y *Tt.* I, 6.

matrimonio u ordenación. En el siglo V, obispos, sacerdotes y diáconos, en oriente recuperan su derecho al matrimonio, mientras que el obispo de Roma exige a todas las iglesias de Occidente se les imponga la prohibición, aunque aún pueden vivir con sus esposas. En 1074 Gregorio VII impone que ni antes ni después de la ordenación debe existir el vínculo del matrimonio y toda cohabitación para el ministerio considerando el matrimonio como ilícito. En 1139 dentro del margen del II Concilio de Letrán se decide que todo matrimonio en sacerdotes es inválido⁴⁸⁷.

Otro rasgo que caracterizó a los monjes fue la realización de prolongados ayunos, que si bien habían empezado siendo una acción voluntaria, por considerarse que podía contribuir a facilitar la devoción, pronto vino a ser reglamentado y obligatorio, eligiendo como días de ayuno los miércoles, en memoria de la tradición, y los viernes, recordando la crucifixión. El ayuno consistía en abstenerse de toda clase de alimento, generalmente, hasta las tres de la tarde⁴⁸⁸. A mediados del siglo V existía una gran diversidad de costumbres respecto al ayuno, así, había regiones en que los cristianos no comían carne, a excepción de pescado, otros que, incluso, se privaban de comer huevos y fruta para sólo comer pan seco⁴⁸⁹.

Las *Constituciones apostólicas* mandaban a los fieles que, durante la semana de pascua únicamente comer pan, sal, algunas legumbres y agua, quedando la carne y el vino

⁴⁸⁷ Fue justo en este concilio que inició la tradición del celibato impuesto hasta llegar a la conformación del Código del derecho canónico de 1917, que establece que el matrimonio significa un impedimento para las órdenes y, por tanto, se impone explícitamente la ley del celibato eclesiástico vigente hasta el día de hoy.

⁴⁸⁸ Dionisio de Alejandría, *Ep. a Basilido*, Canon I.

⁴⁸⁹ Sóc, *HE*. V, cap. XXII.

estrictamente prohibidos⁴⁹⁰. Dentro de los *Cánones apostólicos* se decretó que si algún obispo, sacerdote, diácono o lector no practicaba el ayuno de los cuarenta días, o de los días de la preparación, sin poder alegar alguna causa de debilidad física, sería privado de su cargo y, en el caso de ser laico, se le prohibiría la comunión⁴⁹¹.

Si bien toda esta tradición naciera de la vida y leyenda de san Antonio abad, el monje mismo, en sus últimos días, confiesa tener el temor de que los egipcios dieran a sus restos mortales alguna especie de culto idolátrico y, como aún entonces se tenía la costumbre de la momificación, especialmente para personas que gozaban de cierto respeto, pidió a sus seguidores que, al morir, guardaran el secreto del lugar en el que sería enterrado. Entre los contemporáneos del eremita, hubo muchos imitadores de Antonio cuyo deseo era, igualmente, alcanzar la perfección cristiana construyendo celdas alrededor de la del santo, tomándolo por líder espiritual, consiguiendo que el monacato se extendiera a lo largo y ancho de Egipto, volviéndose los desiertos, en los confines de Libia, simiente de congregaciones de anacoretas, sucediendo lo mismo en Siria y Palestina, donde las condiciones geográficas favorecían la tendencia, además de contar con los precedentes judíos⁴⁹², fue Pacomio quien la disciplinó con su regla⁴⁹³ en la que dictó normas para básicamente todo, desde la vida cotidiana dentro del monasterio hasta los castigos para todos aquellos faltos de observancia.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, XVIII.

⁴⁹¹ Canon 69.

⁴⁹² Puede mencionarse, por ejemplo, a los esenios, que eran un movimiento judío establecido en los desiertos desde mediados del siglo I a. C., durante la revuelta macabea, y cuya existencia está documentada en diversas fuentes, al menos, hasta el siglo II d. C. Probablemente su origen puede estar relacionado con el movimiento hasideo de la época de la dominación seléucida (192-142 a. C.).

⁴⁹³ La *Regula ad monachos* puede consultarse en MPL CIII 0451D; o bien, la versión en español puede ser consultada en: <http://es.scribd.com/doc/148071691/Regla-de-San-Pacomio>

La extravagante y desordenada vida que llevaban los ermitaños, con sus mortificaciones, a veces exageradas, sobrecargados de abstinencias, ayunos y vigili­as, en busca de una traducción práctica de los evangelios, e, incluso, su soledad, llegaron a ser el medio para tapar el engaño de sus extravagancias y su orgullo. Para eliminar este peligro, de una ruptura más en el corazón de la Iglesia, el monje del siglo IV, Pacomio, tuvo la idea de una nueva forma de monaquismo: el cenobitismo o vida en común, donde la disciplina y autoridad reemplazaban la anarquía de los anacoretas.

Pacomio educó a sus monjes para aceptar la vida en común, constituyendo, poco lejos de las riveras del Nilo, la primera comunidad cristiana, a imitación de la fundada por los apóstoles de Cristo; basada en la oración, el trabajo y la alimentación acordada y en el servicio recíproco. Esta vida tomaba como documento fundamental para su regularización las Sagradas Escrituras, que el monje debía aprender de memoria y recitar en voz baja durante el trabajo manual, fórmula también utilizada como oración, es decir, un contacto con Dios a través del sacramento de la Palabra.

San Pacomio, nació en el Alto Egipto en el año 293 d.C., de padres paganos, a la edad de veinte años, c. 313 d.C., fue enrolado a la fuerza en el ejército imperial, y fue apresado en una cárcel de Tebas junto con otros reclutas. Protegidos por la oscuridad de la noche, eran alimentados por cristianos, gesto que conmovió a Pacomio, quien les preguntó qué les incitaba a tener tal gesto con unos desconocidos, a lo que éstos respondieron “el Dios de los cielos”. Aquella misma noche Pacomio pidió al Dios de los cristianos que lo liberara de su prisión, prometiendo dedicar el resto de su vida a su servicio.

Tan pronto como recuperara su libertad procuró cumplir su voto uniéndose a una comunidad cristiana, dedicándose, en un primer momento, a la vida ascética y al servicio de la gente cercana, posteriormente se puso bajo la dirección espiritual de un anciano llamado Palamón que le inició en la vida de anacoreta. Luego de sufrir una crisis vocacional, al ver la desorientación en que vivían muchos otros ermitaños y los peligros que encerraba al ser humano la vida solitaria, en uno de sus retiros al desierto tuvo una revelación en la que se le daba la misión de establecer allí una residencia. Por ello reunió en torno suyo a un gran número de discípulos organizando el primer cenobio con todas las características de la vida monástica en comunidad. El primer monasterio pacomiano vio la luz alrededor del año 320 en Tabenesia, localidad de la Tebaida, en la que todos vivían en un lugar cercado y bajo una misma regla y autoridad, observando la distribución de los alimentos y las tareas de acuerdo a ésta, escrita por el mismo Pacomio.

El cenobitismo pacomiano tuvo un rápido desarrollo, los integrantes de la comunidad aumentaban considerablemente y muy pronto se constituyeron otros monasterios que formaron, junto con el monasterio de Tabenesia, lo equivalente a lo que, más tarde, se conocería como orden religiosa. El propio Pacomio dirigió ocho monasterios de los cuales él era el abad, llegando a tener hasta siete mil monjes en su congregación. Este modo de vida alcanzó tal popularidad que terminó sustituyendo la mayor parte del anacoretismo, por contar con una organización jerárquica en la que el Abad encargado de dirigir una congregación, o un grupo importante de monjes era denominado *archimandrita*, quien observaba las pruebas de noviciado para ingresar al monasterio, además de vigilar que se respetara el voto de cumplir con la regla vigente.

Pacomio, en sus 192 preceptos, dictó las normas prácticas de la vida monástica, que, más tarde, marcaron la pauta de reglas posteriores. Como se dijo antes, dentro de esta regla se establecen las jerarquías que iban del abad principal, *Archimandrita*, y otro que se hallaba al frente de cada cenobio, designado como *Pater monasterii*; se nombraban diversos monjes encargados de las diferentes tareas dentro de la comunidad, así, había ministro, hebdomedario⁴⁹⁴, ecónomo⁴⁹⁵, enfermero⁴⁹⁶, entre otros, procurando la debida instrucción espiritual y el constante ejercicio ascético de los monjes, para lo cual se establecía un estricto régimen de puntualidad, silencio y plegarias. Todo cimentado sobre la base de la guarda perfecta de la castidad, la pobreza, la obediencia a los superiores, y una rigurosa, pero no excesiva, como antaño, penitencia.

Cabe mencionar que san Pacomio fundó también monasterios de monjas, a petición de su hermana María, que igualmente deseaba entregarse a la vida monástica. Hacia el 340 d.C. se levantó el primer cenobio dedicado a albergar a las vírgenes consagradas a Dios cerca del monasterio de Tabenesia, sólo que del lado contrario del Nilo, que ningún monje podía, por regla, cruzar, a excepción de los diáconos que en los días festivos, acompañando a un sacerdote, asistían a celebrar los diversos oficios. Según Paladio⁴⁹⁷, sólo el primero de

⁴⁹⁴ Ministro encargado de las celebraciones litúrgicas semanales.

⁴⁹⁵ También llamado *cellerarius*, o cantinero del monasterio, según la regla de san Benito, es el encargado del abastecimiento de alimentos, bebida y leña para los hermanos y los huéspedes que llegaban a la abadía, además, entre sus responsabilidades estaba el conocimiento y administración de los bienes y derechos del monasterio y su valor, lo que implicaba el control de arrendamientos, cobro de rentas o mantenimiento y reparación de los edificios.

⁴⁹⁶ Es el encargado de mantener la enfermería de la abadía, en ella se da atención y servicio a los miembros más viejos o “jubilados” de la comunidad, así como servicios médicos básicos para todos los monjes.

⁴⁹⁷ ... *Est autem primum et magnum monasterium, in quo ipse habitabit beatus Pachomius, quo alia peperit monasteria, continens numerum circiter mille quadringentorum* // Es pues el primer y gran monasterio, en el cual vivió el mismo san Pacomio, del cual se originaron otros monasterios, que

los conventos llegó a albergar alrededor de mil cuatrocientas vírgenes consagradas. Una misma regla, mismas costumbres, y, salvo por las adaptaciones hechas para las exigencias impuestas por el carácter femenino, regía la vida para ambos sexos.

Hacia el año 346 una gran peste en la Tebaida que diezmo a los monjes pacomianos, incluyendo al mismo Pacomio, quien enfermó y murió el 9 de mayo de 346 d.C.

I.1 Documentos del monaquismo

No es de extrañar que alrededor de un movimiento tan importante, tanto por el número de personas que se unieron, como por la fuerte influencia que ejerció en el pensamiento occidental, a partir del siglo IV y hasta nuestros días, y dándole un nuevo significado al cristianismo, cultura nacida del libro, se gestara un género de literatura especial, más allá de las reglas, surgiendo leyendas, hagiografías y una forma especial de teología.

I.1.2 ' Αποφθέγματα τῶν πατέρων

Los *Apotegmata*⁴⁹⁸ son breves relatos cuyo núcleo está enfocado en frases atribuidas a algún padre o madre eremita, de entre los siglos IV y V d.C., que funge como protagonista de la historia, ya sea conocido o anónimo. Las colecciones de dichos padres se componen de historias de sabiduría que describen las prácticas espirituales y experiencias de los

contenía un número cercano a los cuatro mil [monjes] (Paladio de Helenópolis, *Historia Lausica*, XXXVIII).

⁴⁹⁸ Éstos pueden ser consultados en la *MPG LXV*

ermitaños cristianos que habitaban los desiertos de Egipto. Por lo general son presentados en forma de diálogo entre algún monje joven e inexperto con su maestro espiritual, o como consejos dados a algún visitante o viajero que va en busca de la sabiduría de los monjes.

De origen, provienen de una larga tradición oral en lengua copta, más adelante fijados por escrito en textos principalmente griegos. Actualmente los dichos de los ermitaños han sido conservados en una riquísima y enmarañada tradición manuscrita en griego, latín, copto y múltiples versiones orientales.

En las comunidades monásticas egipcias la lengua común era el copto, por ello, los dichos de los padres fueron transmitidos en esta lengua, y fueron fijados por primera vez en ésta misma a finales del siglo IV d.C. Posteriormente, fueron hechas dos versiones de los ' Αποφθέγματα, en el siglo V d.C., la llamada *Collectio monastica*, escrita etíope, y el *Asceticon de Abba Isaías*, escrita en griego, comenzando así la transmisión escrita de los dichos de los padres.

Por un lado, Pelagio (390-418 d.C.) y Juan Diácono (¿?- c.882 d.C.) hicieron las primeras traducciones de las máximas de los padres al latín, por otro, Martín de Braga (c. 520- 580 d.C.) también tradujo algunos de los dichos, seguido por Pascasio de Dumio⁴⁹⁹ cerca del 555 d.C., sin embargo, estas compilaciones no alcanzaban a cubrir todos los escritos disponibles sobre los dichos de los padres. Ya hacia el siglo XVII d.C., el jesuita holandés Heribert Rosweyde (1569-1629 d.C.) compiló y tradujo todas las fuentes

⁴⁹⁹ Realmente se desconocen los datos biográficos respecto al monje, pues sólo ha pasado a la historia de la literatura por su trabajo de traducción, principalmente por el prólogo de la única obra que se le ha atribuido de las biografías de los monjes egipcios, con varios títulos de los cuales el más aceptado es *Vitae Patrum*. En dicho prólogo aparece como un discípulo subordinado de Martín de Braga, en la época en que éste era el abad de Dumio, pero sobre su fecha de nacimiento y muerte se desconoce cualquier dato.

disponibles de los Padres del Desierto, publicándolas en 1615, en lengua latina bajo el título *Patrum vitae*. Por su parte, Helen Waddell (1889-1965) tradujo e hizo una selección, tomada del trabajo de Rosweyde, que trasladó a la lengua inglesa hacia 1939, para que, finalmente, en 1975 Benedicta Ward, presentara la primera traducción completa de los *Apotegmata* en inglés.

Las historias gozaban de una considerable popularidad entre las comunidades monásticas, pasando de monje a monje, por lo que aparecieron en varias formas y colecciones de las más diversas naturalezas, aunque, en su versión más actual, la mayoría de los relatos han sido sinterizados en forma de respuestas con la fórmula: “tal abad dijo...”. Básicamente pueden clasificarse de dos formas: una colección alfabética, según los autores y otra temática, de acuerdo a las virtudes y los vicios de los que se trata.

Por mencionar algún ejemplo de entre los dichos documentados, hay uno sobre Arsenio, muy ilustrativo sobre la tradición de la *fuga mundi*, el tema monástico de mayor tradición que dice:

El padre Arsenio, cuando aún estaba en el palacio, rogaba a Dios diciendo: “Señor, enséñame el camino de la salvación”. Y oyó una voz que decía: “Arsenio, huye de los hombres y te salvarás”.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ *Apotegmata*, MPG LXV, 87 BC.

I.1.3 *Pachomiana*

Alrededor del mismo san Pacomio nació todo un *Corpus pachomianum*, en el que se incluyen varias recensiones de su vida en griego, copto, latín y árabe, en las que se abarca también su *Regula*, la *Epistula Ammonis* y *Ascetica*. Todas estas fuentes, al parecer, son compilaciones en las que se ve el reflejo de una tradición primitiva, escrita u oral.

La más importante de estas obras es la *Regula*, escrita en copto estando (c. 347 d. C.) que se ha conservado íntegra en la traducción latina de san Jerónimo⁵⁰¹. La obra se divide en cuatro partes que forman un total de 193 instrucciones breves. La base de toda la regla está en las Sagradas Escrituras y el fundamento de toda ella es la obediencia como función creadora y conservadora de la comunidad.

Derivadas de esta primera regla aparecieron: la Regla de san Basilio el Grande, quien conoció los monasterios de Siria, Mesopotamia, Palestina y Egipto. Basilio innovó sobre la regla de Pacomio al buscar la moderación en el afán excesivo del *corpus asceticum*. Basilio, contrario a Pacomio que buscaba la obediencia, funda su regla sobre el principio de amor recíproco. La *De opere monachorum* escrita por san Agustín, en la que incluye reglas diferentes según las necesidades de los monasterios, ya fueran masculinos o femeninos. Los escritos monásticos de Evagrio Pónico que cimenta sus reglas en la mística origenista. Algunas obras de Simeón de Mesopotamia, atribuidas a san Macario, uno de los padres del monacato egipcio, aunque de origen griego, se dedicó a producir diversas cartas, homilías y dichos en relación al tema. Juan Casiano (360-432 d.C.), el tercer gran escritor del siglo IV, que, entre otros escritos, tiene sus *Institutiones* y *Collationes*.

⁵⁰¹ MPL XXX, 391-426 A

I.1.4 *Historia monachorum in Aegypto*

Escrita por encargo de una comunidad monástica del Monte de los Olivos, según el propio autor, describe el modo de vida de los monjes egipcios. La obra consta de 26 capítulos, centrados en veinticinco padres, entre un prólogo y un epílogo.

Se desconoce el autor real de esta obra, se dice que es el relato de una visita hecha a los monjes de Egipto durante el invierno del 394 d.C. por un grupo de personas, entre las que se encontraba el autor de la obra. Existen dos recensiones importantes de esta obra, una en griego, y otra en latín, que se le atribuye a la autoría de Rufino de Aquileya (345-411 d.C.). Entre ambas versiones se ha gestado una discusión acerca de si es que la griega es en realidad una traducción hecha sobre el texto latino de Rufino, o si es que él mismo Rufino había escrito su historia sobre la base de algún texto griego que hoy perdido. Aunque, al parecer, luego de hacer la comparación de ambos textos, realizada por A. J. Festugière hacia 1955⁵⁰², parece confirmada la teoría de que Rufino tomó algún texto griego e hizo su propia versión de éste.

Sozomeno afirma que el autor de la *Historia* era Timoteo, obispo de Alejandría⁵⁰³, lo cual resulta insostenible, pues éste murió unos diez años antes de que se realizara la visita al monasterio. Sin embargo, en el prólogo se escribe que la *Historia* fue redactada por petición de los miembros de una fraternidad establecida en el Monte de los Olivos, expresión que sin duda hace referencia a la comunidad de Rufino y Melania, preceptores

⁵⁰² Editada dentro de siete volúmenes titulados *Moines d'Orient: Constantinople, Palestine, Égypte*, publicado en Bruselas hacia 1965.

⁵⁰³ Soz, *HE*. VI, 29.

de Basilio el Grande (330-379 d.C.), lo que explicaría por qué se le da una importancia mayor a la vida de este santo dentro de la *Historia*, y la influencia o probable autoría de Rufino.

Por sus descripciones geográficas detalladas, en las cuales la versión latina de Rufino ahonda y mezcla de la historia con la fantasía al momento de narrar los peligros a los que se expusieron estos viajeros, probablemente miembros de alguna comunidad, la *Historia monachorum in Aegypto* contribuyó en gran medida a la difusión de la fama de los monjes tanto en Oriente como en Occidente. Desde esta perspectiva puede verse la importante influencia que ejerció sobre la *Historia Lausiaca* de Paladio, con la que ha sido estrechamente relacionada dentro de la tradición manuscrita.

Este texto, por la fama que alcanzó, se nos ha conservado en antiguas versiones en siríaco o en armenio. En copto se ha reducido a cinco hojas que se recogen en un códice de origen sahídico, en el que se encuentran algunos fragmentos del primer capítulo, dedicado a Juan de Licópolis, esto sin mencionar las varias traducciones hechas a lenguas modernas, principalmente al inglés.

I.1.5 *Historia Lausiaca*

Escrita por Paladio (368-431 d.C.), cuenta la historia de los monjes de Egipto y Palestina en forma de anecdotario y biografías cortas. Su nombre está tomado de la dedicatoria a Lausio⁵⁰⁴, capellán de Teodosio II.

⁵⁰⁴ ‘ Η πρὸς Λαύσον ἱστορία y luego en su forma contracta Λαυσίακον.

Este texto de Paladio presenta la dificultad de que repite gran cantidad del contenido de Rufino y su *Historia monachorum*. El texto, según es presentado en Migne, depende del escrito de Rufino. Por su popularidad entre los monjes, principalmente de Oriente, el texto original sufrió varios cambios e interpolaciones que los monjes se permitieron al transcribirlo. Por ello existen diferentes versiones del texto; la primera de ellas fue la versión latina de Gentiano Herverto⁵⁰⁵. A continuación fue publicado un texto en griego, de menor extensión, por J. Meursio⁵⁰⁶ y uno más extenso, en la misma lengua, por Frotnton Leduc⁵⁰⁷, y una mayor por J. Cotelerius⁵⁰⁸. Esta última, más larga que las anteriores, contiene el texto de Rufino. Se piensa que el texto más corto, arriba mencionado, es la auténtica obra de Paladio y, por lo tanto, la más larga de éstas es el compilado de todas las interpolaciones. Además es sostenible que en la primera parte, atribuible a Paladio, es decir, los primeros treinta y siete capítulos, dedicados a las vidas de los monjes del Bajo Egipto, son, en gran parte, un relato de lo visto y vivido por el autor, aunque enriquecido con el apoyo de ciertos documentos. Pero al hablar sobre la segunda parte, dedicada al Alto Egipto, se piensa que es más una ficción literaria resultado de la suma de las experiencias propias y el uso de algún documento copto anterior a los textos de Paladio y Rufino.

En cuanto al texto más corto, que al parecer es el auténtico, también existen varias versiones que demuestran el alcance e importancia que tenía este texto entre las comunidades monásticas, así, por ejemplo, en Mesopotamia, un monje llamado *Anan Isho*,

⁵⁰⁵ *Vitae Patrum*, París, 1955, reimpresión de H. Roswyde de 1928.

⁵⁰⁶ Leyden, 1616.

⁵⁰⁷ *Auctarium bibliothecae Patrum IV*, París, 1624.

⁵⁰⁸ *Monumenta Ecclesiae graecae III*, París, 1657; reimpresa en *MPG*, XXXIV, 1868.

que vivió entre los siglos VI y VII d.C. tradujo la *Historia Lausiaca* al siríaco con otras interpolaciones.⁵⁰⁹

A pesar de haber sufrido un importante número de cambios e interpolaciones, hecho por el cual fue considerado una leyenda sin valor histórico, la *Historia Lausiaca* puede ser considerada un valioso documento con seriedad histórica que retrata la vida de las primeras comunidades cristianas.

⁵⁰⁹ *Paradisus Patrum*, Londres, 1907; y en las *Acta martyrum et sanctorum* VII, París 1897, ed. Bedjan.

II. Mapa



III.Imágenes



Francesco Guarino (1611-1651)

San Antonio abad y el centauro

1624

Oleo sobre lienzo, 39.5 x 66.4 cm

Galerie Canesso, París

Esta pintura remite a la escena del encuentro entre que san Antonio tiene con el centauro. Debe destacarse el hecho de la explícita referencia a la *Leyenda dorada* en la que se cuenta que dicho encuentro se llevó a cabo en un bosque. Además puede observarse en la iconografía del santo que, a pesar de estar vestido con estilo occidental, Antonio porta su hábito en color azul y el bastón en forma de *tau*, atributos característicos del ermitaño.

También puede resaltarse que, como se dijo antes, el centauro señala el camino al santo con la mano derecha, lo que lo caracteriza como el símbolo de la sabiduría antigua expresada en el mitológico Quirón.



Anónimo

San Antonio el grande

s. XIII

Encaustica

Museum of coptic art, Cairo.

En este icono copto pueden observarse claramente las características típicas de san Antonio, primeramente su aspecto de anciano barbado y sabio sin expresión en el rostro (rasgo de divinidad), así también sus vestiduras, al estilo de obispo de la Iglesia ortodoxa oriental que, sin embargo, respeta los dos colores característicos del eremita; azul y marrón.

De igual forma es posible observar la mandorla característica de su tiempo, como una especie de corona sin gravedad. Finalmente, pueden resaltarse los elementos portados por el santo en sus manos; por un lado, el bastón en forma de cruz egipcia, y, por otro, una especie de rollo desenvuelto en el que porta su palabra.



Vicente López Portaña (1772-1850)

San Antonio abad

1815

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 41 x 30.5 cm

Catedral de Valencia, España

Esta pintura del siglo XIX nos presenta a san Antonio caracterizado de acuerdo a la tradición: primeramente con sus vestiduras de piel de cabra en color marrón. Sobre éstas puede apreciarse, en su hombro derecho, la *tau*, mismo símbolo representado en su bastón, propia de la orden antonita en color azul, respetando la tradición antes descrita.

En la mano izquierda, el santo porta un volumen de las Sagradas Escrituras, tal como fue descrito por Flaubert, y, sobre su cabeza, una mandorla que parece emanar de la propia mente del santo.

Al fondo, pueden apreciarse dos símbolos de vital importancia para el cristianismo, la cruz, símbolo de redención, y el cráneo, que, como se dijo, siempre aludirá a la renovación y salvación del alma humana.



Francisco de Zurbarán (1598-1664)

San Antonio abad

1627

Óleo sobre lienzo, 202 x 110 cm

Convento de la Merced Calzada, sala Fernando Durán, Sevilla

Esta pintura presenta a san Antonio recibiendo la iluminación divina, representada en el halo de luz que llega del cielo, dentro del cual, se haya el símbolo de la *tau* que, juntamente con el cerdo, que aparece como una sombra detrás del santo, simbolizan la orden antonita en sus funciones. Dados estos símbolos, puede conjeturarse que el libro que el monje porta en su mano izquierda es la regla de su orden. Por lo tanto, puede decirse que esta es una pintura referida a la fundación de la orden de los seguidores de Antonio.



Juan Vicente Macip (1475-1545)

San Antonio abad

c. 1525

Óleo sobre lienzo, 97 x 41 cm

Academia de san Carlos, Valencia

Dentro de un emplazamiento arquitectónico, el monje es representado con sus típicas vestiduras en color azul y café, sobre éstas, el santo porta también una capa en color negro con el símbolo de la *tau* bordado, mismo forma que tiene el báculo que sostiene en la mano derecha. En la mano izquierda puede observarse el característico, aunque atípico, libro que, a juzgar por el adorno, se trata de un volumen de las Sagradas Escrituras, junto a este, en la misma mano, el santo sostiene la campanilla característica de los monjes del desierto con la que se creía podrían liberarse de los ataques de espíritus malignos.

Cabe destacar la mandorla sobre la cabeza del santo que, de acuerdo con la usanza del siglo XVI, es tan tenue que bien puede ser confundida con el adorno del fondo de la pintura. Así también encontramos en esta pintura al cerdo, fiel amigo del santo en su advocación de antipésto.



Anónimo

San Antonio abad

1712

Madera tallada

Capilla de san Antonio en la Catedral de Barcelona

Esta talla del s, XVIII, es una muestra típica de la representación ya consolidada del santo en la que se destacan el bastón en forma de *tau*, el libro en su mano derecha, que a juzgar por su forma, se trata de un volumen de las Sagradas Escrituras; otro elemento que salta a la vista es el siempre fiel compañero de Antonio, el cerdo, animal propio de la orden de monjes antonitas.

Cabe destacar la forma de la mandorla, que, de acuerdo al uso del periodo barroco, aparece como una pesada corona de un adorno casi excesivo, sobrepuesta a la cabeza del santo.



Francisco de Zurbarán (1598-1664)

San Antonio abad

1715

Óleo sobre lienzo, 159 x 240 cm

Galería palatina, Florencia

Esta representación es un curioso caso de asimilación y fusión de santos, ya que nos encontramos con el típico Antonio de edad avanzada, que resulta inconfundible por llevar el sello de su orden pendiente del rosario, sin embargo, debe destacarse que el atuendo que viste el heremita, es el propio de la orden de los monjes dominicos, caracterizada por su túnica blanca sobre la que se porta una capa de color obscuro y por portar un rosario a la cintura.

Cabe destacar que esta es la forma en la que san Antonio fue recibido y representado en el nuevo mundo, hecho constatable en la representación del ícono de la estación del metro homónima en la línea 2.



Joan Sarinyera (1545-1619)

San Antonio abad

c. 1603

Óleo sobre madera, 82 x 86 cm

Capilla Colección personal de Joan J. Gavara, Valencia

Ya en esta representación, nos encontramos con un san Antonio cuya túnica marrón ha sido sustituida por una blanca, hecho comprensible por el uso del color en la liturgia, donde el blanco fue seleccionado por los ascetas por su relación con la pureza.

Además de los atributos propios de Antonio, es importante destacar, que el artista buscó resaltar dos elementos sobre todos, la esquila, atada al báculo del santo, y la fogata a sus pies, es decir, estamos ante la representación de Antonio en su advocación de santo antipesto.



Eugenio de Leastar

La tentación de san Antonio

1997

Acuarela, 59 x 101 cm

Capilla Colección personal

En esta representación bastante moderna de la Tentación de san Antonio, a pesar de no seguir como tal la tradición iconográfica, nos encontramos ante la fascinación que trajo consigo la tentación de la lujuria, representada como ya antes había sido descrita por Flaubert, como una mujer pelirroja de piel blanca enredada en una serpiente, es decir, la representación más tradicional del demonio en persona, con base en el relato del *Génesis* bíblico.



José Guadalupe Posada (1825-1913)

Las tentaciones de san Antonio

1910

Gravado en zinc 9.9 x 14.7 cm

Fondo Díaz de León, adquirida por *Achenbach foundation for graphic arts*.

Una particular representación de naturaleza mexicana, nos muestra, por un lado, al santo en sus vestiduras de monje dominico, orden que dio a conocer al santo en nuestro país entre los siglos XVII y XVIII, siendo atacado por un dragón de siete cabezas que, como antes se mencionó, es la representación vívida de los pecados capitales, cuya base ha sido recogida del *Apocalipsis*.

Cabe destacar que la hipocresía, la lujuria y la pereza, son separados del resto de los pecados, siendo esta última, una joven de clase aristocrática, que nos recuerda a la reina de Sabba, la hipocresía, aparece asimilada con la avaricia, que se distingue por sus joyas y dinero, y la pereza, que aparece como un ahorcado, que nos recuerda el concepto antiguo de ésta misma, en la que se engloba la indiferencia ante la vida.



Leonora Carrington (1920-2011)

La tentación de san Antonio

1946

Óleo sobre tela, 71x 103 cm

Colección particular

De Aspecto surrealista, la artista representa los atributos del santo, como son: el báculo en forma de Tau, el cerdo propio de la orden, y el fuego, igualmente a los pies del santo, que remarca su carácter antipesto.

Al mismo tiempo, aquí los pecados son representados por colores, dejando el rojo al Demonio, que está cerca del fuego como causante real del ergotismo y el herpes y a lo lejos, con distintos colores, los siete pecados capitales acompañando a la lujuria, distinguible por ser una mujer ricamente adornada, respetando la tradición de ser este vicio el causante de todos los demás.



Paolo Veronese (1528-1588)

La tentación de san Antonio

1552-1553

Óleo sobre lienzo 198 x 151 cm

Musée des Beaux-Arts de Caen, Francia

Dos escenas mezcladas son representadas en esta pintura: por un lado, el demonio dando una paliza al santo, hecho descrito por Atanasio en su obra, que, debe mencionarse, aparece con la imagen de un sátiro, siguiendo lo descrito por la *Leyenda dorada*. Por otro, tomando su mano izquierda para que no pueda defenderse el santo, aparece una mujer ricamente vestida que muestra sus senos, como siguiendo lo dicho por Flaubert y el misterio provenzal antes descritos, es decir, el ataque de la lujuria que debilita al eremita.



Paul Cezane (1839-1906)

La tentación de san Antonio

c. 1877

Óleo sobre lienzo 47 x 56 cm

Musée d' Orsay, Francia

Cezane, representa al demonio mostrándole al santo las delicias de la lujuria que se descubre desnuda en medio de un ligero manto, y que, una vez más, es la madre de los otros vicios, aquí siguiéndola como un cortejo de niños de expresión desafiante que juegan alrededor de la mujer.



Martin Schongauer (1435-1491)

La tentación de san Antonio

1470-1475

Grabado en cobre 29.1 x 22 cm

Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

Siete monstruosas criaturas son representadas en este grabado del siglo XV, cada una de ellas representante de un vicio y un demonio. Debajo del santo, aparece un ser con rostro de dragón, como ya se ha explicado antes, relacionado con la avaricia con cola de ave que nos recuerda al gorrión y su relación con la lujuria, junto a este, un personaje con cinocéfalo con cuernos que nos refiere a la lujuria, más arriba un ser de naturaleza acuática que nos recuerda al Leviatán, sobre este un dragón con cuerpo de mono, identificado con Asmodeo, este es acompañado por otros dos cinocéfalos de los cuales uno tiene cuerpo de mujer y más abajo, tomando su brazo izquierdo, un sapo con rostro humano, es decir, el símbolo de la hipocresía.



Félicien Rops (1833-1898)

La tentación de san Antonio

1878

Lápiz de color 73.8 x 54.3 cm

Biblioteca Real de Bélgica

He aquí una representación de la lucha del santo en contra de la lujuria que en la que el demonio, caracterizado por su túnica roja y cuernos, hace a un lado de la mente del santo la imagen de Cristo y su sufrimiento, para dejar en la Cruz a una mujer de expresión alegre que le muestra los placeres de la carne, cabe destacar que esta surge de su lectura de la Biblia en el pasaje de la confesión de José ante la anunciación.



Matthias Grünewald (1470-1528)

Retablo isenheim, La tentación de san Antonio

1512-1516

Pin tura al temple y óleo sobre tabla 265 x 141 cm

Museo Unterlinder, Colmar.

Como ya se ha visto, los personajes demoniacos en esta pintura, portan los aspectos animales que los tipifican como tales, pueden observarse un dragón, dos seres con aspecto de pez, un ornytomorfo, un sátiro y un áspid.

Además, de que es la pintura en la que se representan las consecuencias del ergotismo sobre el cuerpo humano, resaltando el carácter antipesto del santo.



Jan Wellens de Cock (1490 - 1529)

La tentación de san Antonio

c. 1520

Óleo sobre panel 60 x 46 cm

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Un desfile de mujeres desnudas que marcha hacia el santo en su posición de orante, que parte de un árbol que nos recuerda al de la tentación de Adán, identificable por la manzana, es decir, poniendo a la lujuria como el principal y más fuerte de los vicios.

Al fondo puede observarse el cráneo y el aceite resaltando la piedad y santidad de Antonio ante la tentación.



Lovis Corinth (1858 - 1925)

Las tentaciones de san Antonio

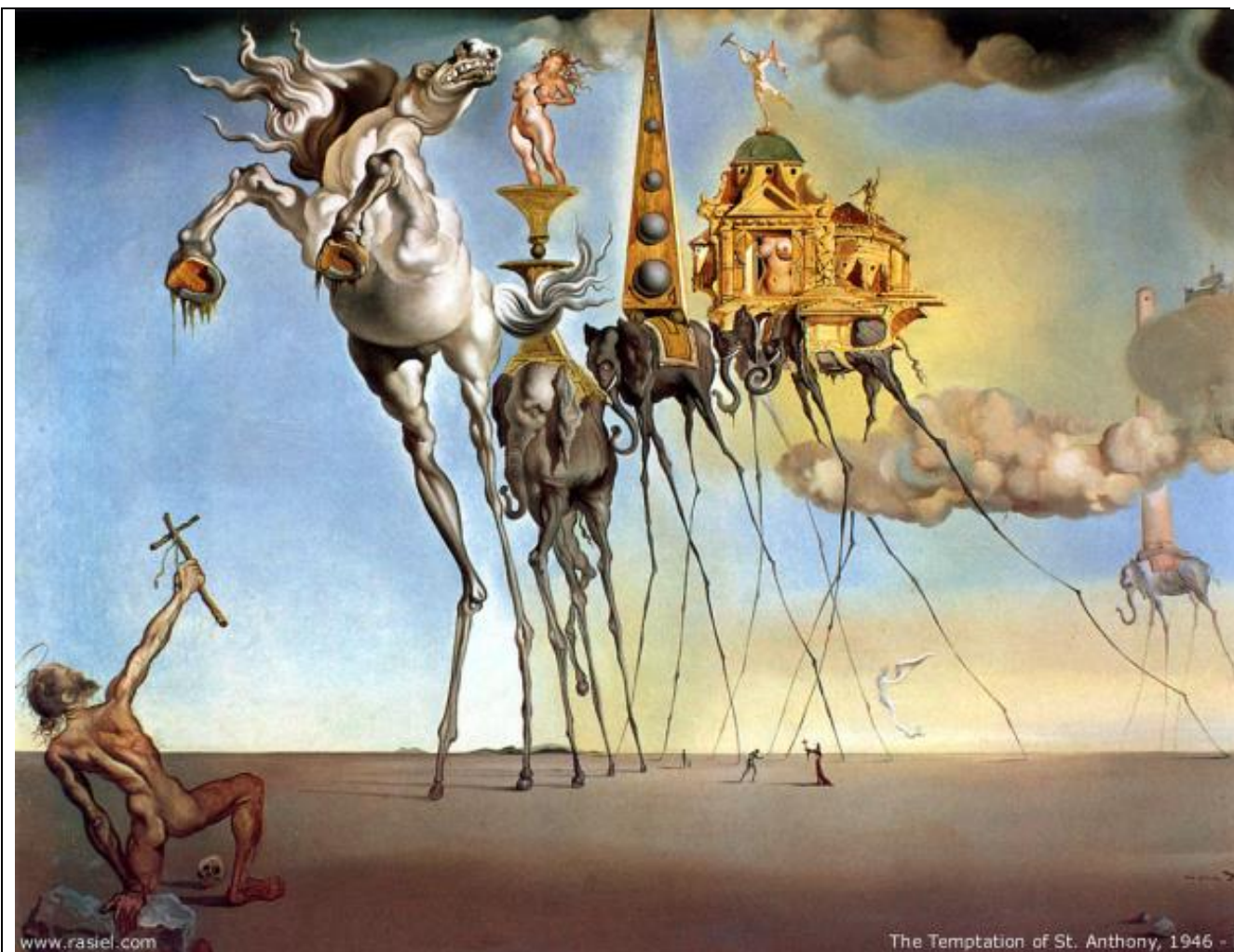
1897

Óleo sobre lienzo 88 x 107 cm

Neue Pinakothek, Alemania

El santo es atacado por diez mujeres que le ofrecen las delicias del pecado, cada uno de estos representado por algún atributo, por ejemplo, la gula porta carne y fruta, la lujuria una manzana, la vanidad un cráneo coronado con laureles, aludiendo a la victoria griega.

Además cabe destacar a un hombre de piel negra que nos recuerda al monstruoso niño descrito por la *Leyenda dorada*.



Salvador Dalí (1904 - 1989)

Las tentaciones de san Antonio

1946

Óleo sobre lienzo 90 x 119.5 cm

Museo real de Bellas Artes, Bélgica

La encarnizada lucha de Antonio contra la tentación la representa Dalí primeramente con la llegada del orgullo, aquí pintado como un caballo desbocado y violento, detrás del cual, grandes riquezas en formas arquitectónicas vienen desfilando sobre elefantes que, para la cultura judía, eran el símbolo de la pureza de espíritu, lo cual denota un conocimiento previo del artista para llevar a cabo su representación.



Lucas Carnach, el Viejo (1472 - 1553)

La tentación de san Antonio

1506

Óleo sobre lienzo 40.3 x 27.6 cm

Galería Nacional de Arte, Washington D.C.



Jacques Callot (1592 - 1635)

Las tentaciones de san Antonio

1635

Aguafuerte 46 x 36 cm

Spencer Museum of Art, Kansas

La representación de una verdadera guerra entre Antonio y los demonios, es lo que representa Callot, cada uno de éstos con distintos atributos que los tipifican, pero, lo más importante, un demonio gigante, como el descrito por la *Leyenda dorada*, que cubre el cielo para que el santo no pueda ascender a la divinidad.



Juan de la abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

La tentación de la lujuria, aparecida como la reina de Sabba, invita Antonio a dejar su vida ascética. Debe resaltarse que, además de sus atributos usuales, el fuego a sus pies, nos habla de su cualidad antipestosa.



Juan de la abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

El santo es apaleado por cinco demonios, de los cuales el principal está representado en color rojo, todos ellos cinocéfalos y que pueden distinguirse según su color e hibridación



Juan de la abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

San Antonio es consolado por Cristo luego del ataque de los demonios, esta es una escena poco representada, pero sí descrita por Atanasio, fuente principal para estas pinturas.



Juan de la abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

San Antonio es arrebatado hacia el cielo por ángeles, hecho contado por, principalmente, Santiago de Vorágine, aunque la mayoría de las veces se ha pensado que son los demonios los que lo arrebatan al cielo.



Juan de la abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

Antonio es tentado por la avaricia, apareciendo primero como una charola de plata en el desierto y luego como un cúmulo de oro, aquí, ambos relatos son fusionados para lograr un efecto mayor en el espectador.



Juan de la Abadía, el Viejo (¿? - 1498)

Escenas de la vida de san Antonio

c. 1490

Óleo sobre tabla 190 x 57 cm

Museo Nacional del Prado

San Pablo y san Antonio, son alimentados por un cuervo, escena contada sólo en la vida de san Pablo el ermitaño, como antes se ha mencionado, pero que por su piedad, alcanzó una gran popularidad para la evangelización y preparación de nuevos monjes.



Maestro dell' Osservanza (¿?)

San Antonio va en busca de san pablo el ermitaño | c. 1440

Temple y óleo sobre tabla 48 x 35 cm

Galería Nacional de Arte, Washington D. C.

El camino recorrido por Antonio en busca de san Pablo y su encuentro con el centauro, que sigue, esencialmente, lo relatado por Santiago de Vorágine, quien cuenta el paso de Antonio por un bosque en el que encuentra a este particular ser mitológico



Anónimo

San Antonio y el sátiro

c. 1490

Fresco en el domo de san Antonio

Monasterio de san Demetrio, Monte Athos

El encuentro del santo en el desierto, que, más que un ataque, como lo ha querido ver la tradición, es la asimilación de dos culturas en el culto cristiano, una escena de gran piedad que, aunque fue poco representada, es de gran relevancia para la evangelización del cercano Oriente.



Anónimo

San Antonio y el centauro

c. 1490

Fresco en el domo de san Antonio

Monasterio de san Demetrio, Monte Athos

En su camino a la casa de san Pablo, Antonio es guiado por un centauro que le muestra el camino, como lo fue el antiguo maestro de los héroes de antaño, para dar paso a este mismo personaje pero en la cristiandad.



Joos van Craesbeeck (1605 -1661)

The temptation of St. Anthony

c. 1660

Óleo sobre lienzo 60 x 78 cm

Biblioteca de arte de Kunsthalle, Karlsruhe

En esta representación, nos encontramos con los pecados capitales representados según con sus atributos animales, por ejemplo, un ornitomorfo, un cinocéfalo o un cerdo, además, nos encontramos con el sátiro como uno de los atacantes. Cabe mencionar que es de las pocas representaciones en las que la gula es personificada con un cerdo, solo que de color rojo, pues, el fiel amigo de Antonio, es un cerdo blanco.

Así también aparece representado, junto a un portal el perro cerbero que representa la apertura de las puertas del infierno dejando pasar a los diversos demonios para perpetrar su ataque.



Joos van Craesbeeck (1605 -1661)

The temptation of St. Anthony

c. 1650

Óleo sobre lienzo 70 x 102 cm

Biblioteca de arte de Kunsthalle, Karlsruhe

Desde un punto de vista psicológico, y bajo la influencia del humanismo naciente, nos encontramos con una representación en la que el ataque de los demonios nace de la cabeza del santo, enloquecido por su dura labor ascética.

Entre los elementos podemos mencionar un escrito en la cabeza que nos recuerda cómo fue que la lectura de la Biblia dio origen a las fantasías demoniacas de acuerdo a la lectura hecha por el escritor francés. Además cabe mencionar la presencia mayor de personajes ornitomorfos, aunque también encontramos un cinocéfalo y un asno torturando al cerdo de Antonio y un gran ejército de monjes demonios que se aproximan a lo lejos en embarcaciones.

