

Conferencia

Paganismo/cristianismo: el testimonio de la imagen

Paganism-Christianity: the testimony of the images

Ofelia Manzi

Universidad de Buenos Aires

ofeliamanzi@hotmail.com

Resumen

En el complejo marco de la expansión del cristianismo en el mundo romano, la producción de un conjunto organizado de imágenes testimonia la continuidad de ciertas tradiciones y la introducción de nuevos contenidos. La necesidad de crear una iconografía acorde con la difusión de la doctrina, plantea la necesidad de recurrir a formas y significados ampliamente arraigados en el imaginario colectivo. De este modo se produce la conservación y reconversión de la cultura antigua a través del repertorio icónico cristiano.

Palabras clave: arte - iconografía - tradición - cristianismo

Within the complex context of the spread of Christianity in the Roman world, the production of an organized set of images testifies to both the continuity of traditions and the introduction of new contents. The need to create an iconography relevant to the spread of the doctrine relies on the desire to draw on forms and meanings largely rooted in the collective imagination. This way, the preservation and transformation of the ancient culture find its continuity in the Christian iconic repertoire.

Key words: art - iconography - tradition - christianity

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento a los organizadores del VI Simposio de la Asociación de Estudios Interdisciplinarios sobre Europa y en particular a su presidente Dra. María Cristina Lucero, por la invitación para exponer un tema de mi especialidad: estudios interdisciplinarios de Historia e Historia del arte. A través de los mismos aparece la posibilidad de relacionar determinadas características de época con la producción plástica realizada en las mismas y establecer hasta qué punto, temas y estilos se convierten en testimonios que permiten ahondar en las circunstancias que los produjeron.

De acuerdo con los objetivos de este encuentro “Política y religión: problemáticas europeas en perspectiva mundial”, veremos de qué manera en el

mundo tardo antiguo, en el momento en el que la doctrina cristiana comienza a difundirse en el ámbito romano, se produce un cruce entre antiguas tradiciones y nuevos mensajes y de qué manera la imagen muestra la existencia de las múltiples tensiones que una nueva realidad plantea.

El punto de partida de este análisis debe tomar en cuenta que cuando, de acuerdo con el principio paulino de difundir la doctrina cristiana a los gentiles, se abre la posibilidad de salir del reducido ámbito de las comunidades judías y proyectarse a un espacio notoriamente más amplio y a la vez más complejo. Esta nueva realidad impuso la elaboración de un discurso que resultara coherente en diversos ámbitos culturales y que contuviera elementos de persuasión capaces de satisfacer aquellos aspectos que la religión oficial no satisfacía.

A partir de las primeras décadas del siglo III, al afirmarse la difusión de la doctrina cristiana en el vasto espacio de la romanidad, el surgimiento y desarrollo de un conjunto de imágenes, ofrece uno de los testimonios más concluyentes para el estudio de las complejas redes de perduración de las creencias tradicionales y los cambios propuestos por la nueva religión; entre la permanencia de la memoria y el surgimiento de diferentes formas de elaboración del pasado, sin olvidar la problemática coexistencia de diversas identidades (cristianos, paganos y judíos). El repertorio icónico –en sus aspectos tanto formales como iconográficos- resulta un tema propicio para reflexionar sobre el imaginario colectivo, entendido como elemento referencial en el vasto sistema simbólico que produce toda comunidad. Dicho sistema permite designar identidades, crear una representación común que incluye las posiciones sociales de la sociedad y establece los caminos para conservar y modelar los recuerdos y proyectar hacia el futuro temores y esperanzas.

El conjunto de imágenes generado en relación con un nuevo contexto teórico que, merced a la difusión de la doctrina, se extiende por áreas ajenas a su génesis, necesita de la resignificación y/o creación de motivos capaces de canalizar una comunicación eficiente.

En relación con el objetivo de esta presentación, tomaremos como referencia la representación de los dioses olímpicos tal como aparece en el Partenón. Esta imagen puede ser tomada como un elemento arquetípico que marcó una huella decisiva en la cultura occidental.

1.- La tradición

Para aproximarnos al arte cristiano, hemos de tener en cuenta, sin embargo, la compleja formación del arte romano en la cual es imposible afirmar rotundamente la existencia de realizaciones con características diferenciadas

antes del siglo II a.c.; las obras anteriores, creadas por artistas de distintas procedencias a los cuales podrían sumarse artesanos romanos, se encuentran relacionadas con representaciones funerarias y culturales. A ellas se agregaron, más adelante, las estatuas honorarias y conmemorativas dedicadas a personajes de la historia legendaria de la ciudad y en muy determinados casos, a algún benemérito ciudadano.

El retrato, la pintura triunfal y el relieve histórico, expresiones estos últimos de elementos narrativos típicos de la cultura peninsular, fueron el vehículo con que la tradición itálica buscó producir un arte que aunó elementos míticos, históricos y celebratorios. Aun cuando su trayectoria no pueda seguirse linealmente y su origen haya que buscarlo en la producción medio-itálica, extendida desde Apulia al Piceno y de la Campania al Lacio, fue su peculiar fidelidad a la realidad la que transformó el realismo helenístico e impidió la total idealización generada por las tendencias neoáticas.

Durante el último período de la República y los comienzos del principado se inició la oposición, continuada luego, entre los gustos de las diferentes capas de la población. Por un lado, aquellas que buscaban los espectáculos circenses, las danzas mímicas, las más exageradas tragedias y la oratoria más impactante y demagógica y, por otro, quienes preferían los refinamientos destinados a las minorías. En relación con estas, surgieron las líneas clasicistas, que se presentan como un fenómeno complejo vinculado a determinadas actitudes mentales e indican tanto la admiración hacia la cultura griega como la intención de reflejar, a la manera de Cicerón, ciertos aspectos de la latinidad recurriendo a formas artísticas fundamentadas en conceptos estoicos y platónicos. A partir de tales ideas, el neo-aticismo se convirtió -a través de la medida, el equilibrio y la idealización- en un componente esencial del arte oficial, que pretendía traducir los elementos fundamentales de la *pax romana* inaugurada por Augusto.

Por estas razones, las imágenes del *princeps* se diferencian de aquellas realizadas dentro de las pautas del arte plebeyo, continuador de la tradición medio-itálica, y que buscaba narrar, sin respetar las relaciones espaciales y de proporción, una realidad conocida por los integrantes de la plebe (funcionarios menores, sub-oficiales, soldados, comerciantes, artesanos y libertos)¹. Las tensiones entre estas dos concepciones de la figuración plástica fueron resueltas por la Tardía Antigüedad con el predominio de las formas derivadas del arte plebeyo sobre las propuestas del ideal artístico augustal. Dentro de este contexto se produce la aparición de

¹ BECATTI, Giovanni, *El arte romano*, México, Uteha, 1964, pp. 1-28. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio, *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981, pp. 21-34. HOLSCHER, Tonio, *Il linguaggio dell' arte romana*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 49-64.

un conjunto de imágenes relacionadas con la expresión de los contenidos de la naciente doctrina cristiana.

La marginación inicial que circunscribió la producción plástica a lugares secundarios y el mismo hecho de que los grupos cristianos carecieran de aceptación, determinó la adopción de los recursos compositivos del arte plebeyo.

2.- El cristianismo

La aparición de imágenes capaces de expresar el contenido de la doctrina cristiana fenómeno acaecido en el siglo III, plantea la problemática de su inserción en el medio cultural romano tardo antiguo. La resolución formal de una temática nueva contó con referentes establecidos e instalados en el imaginario colectivo, de ahí que se recurriera a repertorios de clara raigambre helenístico-romana.

La novedad doctrinaria impuso el protagonismo de personajes cuya existencia visual dependió de arquetipos consagrados por la tradición, sustentados en una intencionada selección de los textos referenciales. La relación entre la escritura y la imagen configuraron un mensaje cuya intencionalidad dependió de las diferentes instancias de la historia interna de la Iglesia y marcaron su ascenso al poder.

El análisis de la producción de imágenes en los primeros siglos del cristianismo presenta la particularidad de comprobar la utilización de un repertorio iconográfico y formal que tuvo que tomar en cuenta la existencia de formas de pensamiento estructuradas en torno a determinados temas y a ciertas resoluciones plásticas que, por su larga existencia, se habían integrado plenamente a aquellas.

El primer aspecto que surge del estudio de esa primera producción iconográfica, es el hecho de que se encuentra circunscripta a usos funerarios como resultan del soporte creado por las paredes de las catacumbas y las caras de los sarcófagos que sirvieron para expresar el mensaje que se privilegió en las épocas anteriores a la paz de la iglesia.

La situación de marginación emanada de la no aceptación del culto y la relativa insignificancia de seguidores con respecto a la población total del imperio, constituyeron el marco referencial del primer mensaje que se intentó instalar en la comunidad: la priorización de la existencia de una instancia de salvación, una vida eterna. Para otorgarle una difusión segura, se estructuró un relato que, siguiendo los pasos que el arte imperial romano había dado a la narración en imágenes, pudiera ser interpretado como una historia arquetípica tal como surgía de las escrituras.

De este modo, se explica la figura que cronológicamente corresponde a la primera que se le otorgó a Cristo, y que es la conocida como “Buen Pastor”. Basada en el Evangelio (Juan XI, 1), recoge la tradición del *Moscóforo* griego a través de su versión latina y presenta a la figura fundamental de la nueva doctrina transformado en un pastor cuya acción permite salvar a la oveja perdida. La existencia de imágenes en las que además el personaje porta un recipiente con alimento, refuerza su significación² en el sentido descripto. La juventud del pastor, sus cabellos rizados, su rostro lampiño, demuestran hasta qué punto los modelos helenísticos se encuentran presentes y articulan un mensaje nuevo a partir de un elemento significante de prestigio reconocido.

Este caso constituye un primer paso en dos direcciones: por un lado, la resignificación de un motivo plástico; por el otro, la selección intencional de un pasaje evangélico coincidente con el núcleo fundamental de lo que se pretende destacar.

La distribución de las figuras es otro de los aspectos por considerar. Herederas, de algún modo, de los sistemas narrativos romanos, las imágenes que expresan visualmente los contenidos de las escrituras, aparecen organizadas de acuerdo con una estructura narrativa generada a partir de determinadas ideas rectoras según las cuales el relato queda expresado mediante la juxtaposición de episodios. De acuerdo con lo que hemos reseñado, la necesidad de destacar algunos temas determina la existencia de conjuntos –que con ciertas diferencias mantienen una relativa homogeneidad- que podemos considerar característicos de la retórica en imágenes de los siglos III y IV.

La decoración del Baptisterio hallado en las excavaciones de Dura Europos³ constituye un ejemplo sumamente interesante por varias circunstancias. En primer lugar, porque se trata de un edificio cuyas pinturas pueden ser datadas en las primeras décadas del siglo III⁴, lo que nos pone en presencia de una producción muy temprana y por otra parte, porque plantea la elaboración de un relato en el que se advierte una intención de narración histórica al presentar momentos cruciales en el desarrollo de la historia de la salvación de la humanidad. En un luneto –hoy recuperado y ambientado en la Galería de Arte de la Universidad de Yale- que originariamente ocupaba el lugar principal en el baptisterio, aparecen en el ángulo inferior izquierdo –según el punto de vista del espectador- Adán y Eva. Estas figuras están apenas esbozadas mediante simples trazos, hoy apenas perceptibles; el espacio central superior está ocupado por una imagen del Buen

2 Tal como la imagen que aparece en la Cripta de Lucina. Catacumba de Calixto. Roma.

3 Dura Europos, “Casa Cristiana”, baptisterio. Ábside situado encima de la pila bautismal.

4 Pinturas de principios del siglo III. Reconstrucción en Yale University Art Gallery.

Pastor, que lleva sobre sus hombros una oveja de considerable tamaño. El resto del rebaño se dispersa más allá de esta figura y hacia la derecha. La presencia de Adán y Eva marca el pecado original, desencadenante de la necesidad de la salvación. El Buen Pastor, por lo tanto, se vincula tanto por su significado como, en una cierta proyección cronológica, con la consecuencia del acto pecaminoso y su superación. El que una iconografía de este tipo se encuentre en un edificio con esas características, en un espacio particular en el que seguramente se realizaban los primeros rituales cristianos, indica la preocupación por privilegiar un determinado discurso refrendado tanto por los textos cuanto por la prédica que de ellos se hacía.

Del resto de la decoración de ese cubículo apenas se conserva la mitad. Diversas figuras aparecen colocadas en dos hileras superpuestas. En la parte superior están los milagros de Cristo apenas esbozados; en la inferior, debajo de una cornisa de estuco, hay pinturas dispuestas sobre un fondo rojo y con grandes personajes. De este conjunto se ha conservado solamente una parte: la escena que representa a las Tres Marías portando mirra ante la tumba de Cristo. En la misma hilera hay otras dos escenas: el pozo de la Samaritana y la victoria de David sobre Goliat.

Este conjunto, aunque mutilado, permite extraer conclusiones acerca de la forma de selección y del ordenamiento del texto para trasladarlo a la imagen y configurar un mensaje cuyo contenido quedara desentrañado a partir de una particular retórica iconográfica. Lo que determinaba la elección de las figuras y aun su disposición en el interior de la habitación era la lectura de pasajes diversos de las escrituras en los oficios bautismales.

Es evidente que el tema general caída-redención planteado como historia general de la humanidad, adquiere la mayor relevancia dado que ocupaba el lugar privilegiado en el interior del baptisterio. El triunfo de David sobre Goliat preanuncia el triunfo del cristianismo sobre el paganismo, en tanto que las Marías ante el sepulcro, iconográficamente constituyen una de las formas de aludir a la resurrección, punto crucial de la nueva doctrina y uno de los pilares de sustentación de su rápida difusión. Por su parte, la decoración superior del muro particulariza la salvación a través de los personajes privilegiados que la obtuvieron por mediación del propio Cristo.

Del análisis de estas imágenes tempranas resulta un modelo de elaboración textual y resolución iconográfica y formal que se constituyó casi en una constante para el arte cristiano tardo antiguo.

Dado que conforma uno de los rasgos fundamentales del cristianismo su condición de doctrina “del libro”, serán las escrituras las rectoras de la producción iconográfica y por lo tanto las generadoras de un aparato propagandístico cuya eficiencia deberá medirse en virtud de su capacidad de difusión.

Este conjunto de primeros objetos decorados permite un abordaje en el que es posible advertir los recursos exegéticos de los textos tendientes a extraer de los mismos aquellos contenidos que se pretende que sean los encargados de multiplicar y afianzar una idea rectora. En este sentido la imagen actúa como un ordenador del texto, destacando ciertos pasajes que resultan unidos por una determinada interpretación simbólica.

El esquema difundido a partir de la obra de Quintiliano⁵ de acuerdo con el cual la división del texto y la marcación del mismo, constituían valiosos recursos para favorecer la memorización, se aplica a la cultura escrita resultante de la difusión del cristianismo. Las recomendaciones de Quintiliano –cuyo conocimiento en la tardía antigüedad se debió a las obras de *Julius Victor* y de *Marcianus Capella*– proporcionaron una determinada cantidad de prescripciones de acuerdo con las cuales fue factible organizar la lectura del libro. El contenido, dividido en diversas unidades, contaba con palabras o imágenes dispuestas en los márgenes que facilitaban la memorización. Si tenemos en cuenta que este sistema domina la tardía antigüedad y los primeros siglos de la Edad Media, podemos interpretar la selección a la que fueron sometidas las Escrituras como una forma de organización textual cuyo objetivo apuntaba a la posibilidad de memorizar episodios considerados fundamentales para la comprensión de la doctrina. Este tipo de utilización de la palabra escrita la transforma en el eje de una elaboración intelectual, al tiempo que supedita al texto todo un aparato conceptual orientado hacia la intensificación de los canales de la comunicación en los que la memorización desempeña un rol fundamental.

Si aplicamos estos conceptos a la producción de las imágenes cristianas, podemos encontrar, por un lado, los recursos intelectuales de acuerdo con los cuales se produjo la primera exégesis textual de las Escrituras y por el otro, descubrir los mensajes que se priorizaron de acuerdo con las circunstancias que rodearon la creación de los conjuntos iconográficos.

La elaboración de un mensaje más complejo, tanto por la resolución plástica cuanto por la creación de una determinada iconografía, se advierte en los numerosos ejemplos contenidos en sarcófagos fabricados –frecuentemente

⁵ ANTOINE, Jean P. *Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIV siècles*. En *Annales*. París, nov. dic. 1993, pp. 1447 ss.

en serie- para satisfacer las necesidades de la comunidad cristiana en constante crecimiento. Ese tipo de producción de un objeto cotidiano favoreció la repetición de motivos, de modo que es posible advertir el establecimiento de un modelo iconográfico reiterado en numerosas ocasiones, incluso en zonas de producción muy alejadas geográficamente entre sí .

En la decoración de los sarcófagos existe una determinada cantidad de escenas que se reiteran en un orden diverso, pero que conservan estrictamente la relación con un discurso generado a partir de una selección intencionada.

Un recorrido por los ejemplos conservados en diversas colecciones⁶ permite establecer la existencia de ciertos temas recurrentes

Antiguo Testamento:

- Adán y Eva;
- Daniel en el foso de los leones;
- Jonás tragado por el monstruo marino y su milagrosa salvación;
- Los jóvenes hebreos en el horno;
- La historia de Job;
- El sacrificio de Abraham;

Nuevo Testamento:

- Ciclo de la infancia de Cristo. Con preferencia la Epifanía;
- Milagros de Cristo. Con preferencia la resurrección de Lázaro;
- Ciclo de la Pasión. Con preferencia el prendimiento de Cristo y su presencia ante Pilatos.
- Entrada de Cristo en Jerusalén;
- El Buen Pastor.
- El Juicio Final, tal como aparece en Mateo XXV, 32-33; es decir, siguiendo el texto que establece que “Separará las ovejas de las cabras”.

Son frecuentes las figuras de orantes incluidas junto a escenas que responden a esta tipología temática. La imagen, masculina o femenina, con los brazos elevados hacia el cielo, constituye el elemento que desencadena la acción generadora del mensaje de salvación.

⁶ GRABAR, Andre, *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1971 pp. 239-278. GRABAR, Andre, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 217. MATHEWS, Thomas, *The clash of gods*, Princeton University Press, Nueva Jersey, pp.23-91.

La decoración de los sarcófagos sigue el esquema, ya desarrollado por los paganos, en los que se sucedía una serie de episodios generalmente de acuerdo con un sistema de narración continua. La novedad radica, por lo tanto, mucho más en la elaboración iconográfica que en la forma y estilo de la decoración. De acuerdo con los temas mencionados surge claramente la intención de utilizar los referentes escriturarios para generar un discurso en imágenes de carácter propiciatorio.

A partir del siglo IV, las transformaciones acaecidas tanto en la situación general del cristianismo en el imperio como en la propia organización de las comunidades, provocaron una consiguiente modificación en el lenguaje plástico y en cierto modo en la selección de la iconografía. Quizás el cambio más notable leído a partir del testimonio plástico, radica en la posibilidad de acceder a lugares de privilegio al desaparecer la marginación de los cristianos. Igualmente se advierte, de manera decisiva, la aproximación al lenguaje artístico generado por los talleres puestos al servicio de los grandes funcionarios imperiales. Es decir, que no solamente la imagen cristiana adquiere la posibilidad de generar una mayor difusión por situarse en lugares públicos, tales como los templos de reciente construcción, sino que también utiliza la mano de quienes hasta ese momento producían obras destinadas a satisfacer las demandas de los grupos de poder político.

2.1.- *Maiestas pagana, Maiestas cristiana. Resignificación cristiana del “personaje bajo la arcada”.*

Podemos recurrir como ejemplo de resignificación de motivos helenístico-romanos a la representación de personajes de la historia sagrada del cristianismo de acuerdo con el esquema del “hombre bajo la arcada”: se trata de un personaje de pie o sentado, ubicado en una hornacina enmarcada por dos soportes, que sustentan un arco o un arquitrabe. Esta manera de composición se inspira en una forma de articulación muraria que, desde dos siglos antes de Cristo, interrelacionaba la arquitectura y la escultura. El arte cristiano la empleó no solo en este sentido sino también en la pintura mural y la ilustración de textos. La génesis de este motivo ofrece un ejemplo de la resignificación a las que fueron sometidas largas tradiciones.

La idea de ubicar estatuas en los intercolumnios fue una fórmula creada por el arte griego, de la cual los romanos extrajeron un mayor partido al adaptarla a sus necesidades. Si bien el llamado sarcófago de las “plañideras de Sidón” (1ra. mitad del IV a.c.) brinda el primer ejemplo conservado de un pórtico enmarcando figuras, ellas semejan actrices interpretando su papel delante de un decorado teatral. Hacia finales del II a.c., aparece algo similar en el mundo etrusco-romano

pero este tipo de representación sufrió transformaciones al llevarse al interior de los edificios. Allí, a la manera de las pinturas pompeyanas sugiere un espacio más allá de la densidad de la pared en la cual se encuentra ya que los marcos de las hornacinas, donde se ubican las figuras, están tratados de manera similar a los pertenecientes a puertas y ventanas. Se constituyen así en la entrada al “país de los dioses, y estos mismos acuden en forma de estatuas a recibir a sus visitantes en el umbral”⁷.

El Foro de Augusto, magnífico ejemplo de la transformación del mito familiar de los Julios en mito del Estado, muestra la utilización en gran escala de esta resolución arquitectónica. Un patio rectangular, con pórticos laterales conectados cada uno con una exedra, enmarcaba el templo de *Marte Ultor*, ubicado en aquel de sus lados más cortos que enfrentaba la puerta de acceso al conjunto. En esta creación augustal, los dioses Marte y Venus se ubicaban en el ábside del templo acompañados por el *Divus Julius*, mientras que en el frontón los dos primeros estaban flanqueados por Rómulo, la Fortuna, Roma y otras personificaciones. En los pórticos se desarrollaba la historia romana encarnada en los *summi viri*. En la exedra, ubicada a la derecha de la entrada, Rómulo; en la situada a la izquierda, Eneas, los reyes de Alba Longa y los Julios. De esta manera, los integrantes de la familia recorrían toda la historia de Roma que era la suya y, en esta teatralización, aparecían acompañados por otros romanos sin importar que en distintas épocas las lides políticas lo hubieran enfrentado. Augusto limaba las asperezas para mostrar los tiempos de paz inaugurados por él y cada estatua, emplazada en una hornacina, iba acompañada de un *titulus* y un *elogium*. Esta elección continuaba aquellas ideas presentes durante la República, que posibilitaban el homenaje escultórico a los hombres destacados pero el respeto por las costumbres tradicionales ingresaba en el campo de las resignificaciones⁸.

La evolución de este motivo es posible seguirla a través de edificios, levantados en las zonas occidental y oriental del Mediterráneo. Entre ellos, a modo de ejemplo, pueden señalarse: el Templo de Diana (Nimes, siglo I), donde se puede observar una continuación de la pared tal como fuera desarrollada en el Templo de *Marte Ultor* a la vez que, en la ciudad de Roma, el *Aula Regia* de la *Domus Flavia*, terminada en el 92, presentaba edículos enmarcados por columnas y el Templo de Venus y Roma (primera mitad del siglo II) poseía apoyos con capiteles corintios sosteniendo el entablamento y, entre ellos, hornacinas con columnas y arquitrabes mientras que, en los muros de la cella del Templo de Baco (Baalbeck, finales del

7 PICARD, Gilbert, *Imperio romano*, Barcelona, Garriga, 1965, p.110.

8 ZANKER, Paul, *Augusto y las imágenes del poder*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 128-271. ONIANS, John, *Arte y pensamiento en la época helenística. La visión griega del mundo (350-50 A.C.)*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 137-170.

siglo II), se encuentran altas columnas sobre pedestales, que enmarcan dos series de nichos superpuestos, limitados por soportes sobre los que descansan arcos y arquitrabes. Esta propuesta también aparece en relieves de los sarcófagos que, a diferencia del antecedente helenístico ya citado, integran a la figura humana en los espacios reservados por las formas arquitectónicas (Sarcófago del Baptisterio de Florencia, c. 250)⁹.

Estas experiencias presentes en el arte romano generaron un referente obligado para delimitar un espacio en el que se presentaba la divinidad o se exaltaba una figura humana que, por diversos motivos, era merecedora de acceder a un lugar privilegiado.

El hecho de que el arte cristiano aparezca con relativo retraso con respecto a los primeros tiempos de difusión y primigenia organización de los grupos de adherentes a la nueva doctrina, plantea una primera cuestión, no exenta de significación. La superación de la iconoclasia veterotestamentaria -quizás nunca desaparecida de manera radical-, constituye uno de los indicios más claros de alejamiento de los núcleos judíos y una aproximación a las formas culturales establecidas en el contexto cultural helenístico romano.

Herederas, de algún modo, de los sistemas narrativos romanos, las imágenes que expresan visualmente los contenidos de las escrituras, aparecen organizadas de acuerdo con una estructura narrativa generada a partir de determinadas ideas rectoras según las cuales el relato queda expresado mediante la yuxtaposición de episodios. De acuerdo con lo que hemos reseñado, la necesidad de destacar algunos temas determina la existencia de conjuntos -que con ciertas diferencias mantienen una relativa homogeneidad- que podemos considerar característicos de la retórica en imágenes de los siglos III y IV.

Dado su carácter protagónico, la figura de Cristo constituye el referente obligado para advertir el proceso de asimilación del arte cristiano y el romano. Las transformaciones en la representación de las figuras centrales de la Nueva Historia, reflejan la apropiación de los recursos que el arte imperial había desarrollado a partir de la elaboración de su propio discurso propagandístico. El primer aspecto significativo está determinado por la temprana aparición de una segunda forma de representación de Cristo. Se trata de las figuras que lo identificaron con la prestigiosa figura del maestro-filósofo¹⁰, iconografía mediante la cual se destaca

9 PICARD, Gilbert, op. cit., caps. 2 y 3 con fotografías de los muros de edificios existentes y reconstrucciones de los muros de aquellos desaparecidos. LYTELTON, Margaret, *La arquitectura barroca en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Akal, 1988, pp.23-57 y 125-158.

10 WEITZMAN, Kurt, *Age of spirituality. Late Antiquity and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, Princeton, University Press, 1979, fig. 19.

su papel como formador y difusor de la doctrina. En esa representación resulta enfatizado el papel otorgado a la enseñanza y al mismo tiempo al contenido de lo enseñado. El Libro, en este caso las Sagradas Escrituras vehículo de comunicación por excelencia -tanto por su posibilidad de ser leído, como de ser interpretado y transmitido mediante el recurso de la oralidad- aparece como instrumento decisivo para la acción del Maestro.

En su aspecto formal, esta identificación permitió dotar al protagonista de los atributos exteriores inherentes a la condición de los intelectuales: el rostro generalmente barbado como signo de respetabilidad y aparecer vistiendo la toga, objeto fundamental para producir la asimilación de Cristo con los miembros conspicuos de la sociedad romana. Por otra parte, la figura de maestro-filósofo, dentro del contexto cristiano, aludió de manera directa a la identificación del cristianismo con la “verdadera doctrina”, tal como lo proclamara Tertuliano¹¹.

En el camino recorrido por la *ecclesia* hacia el acceso a la centralidad, se produce la apropiación de una forma de representación que, visual y significativamente, vinculó a Cristo con los altos funcionarios de la administración imperial y con el propio emperador. Así se advierte una doble aproximación a los núcleos de poder apoyada en la posibilidad, por un lado, de expresar públicamente la doctrina y la historia sagrada y por otro de utilizar un repertorio formal e iconográfico ya consagrado que remitía, en el imaginario de la época, a contenidos culturales definidos previamente.

El desarrollo de ese modelo significó la posibilidad de utilizar un signo de poder reconocido y reconocible, sobre todo por su ubicación en edificios y monumentos capaces de generar una importante red de comunicación.

En lo que hace a la representación de Cristo en majestad, un recorrido por diversos objetos posteriores a la Paz de la Iglesia, permite advertir de qué manera una vez creada la posibilidad de asimilar su figura a la del emperador, se incorpora la iconografía característica de esos personajes, particularmente las ligadas con la representación del *dotitripaminus*.

El reducido número de sarcófagos cristianos que pueden ser datados en el siglo III muestra una adaptación de motivos iconográficos consagrados en el arte romano y elaborados con la intención de generar una imagen tendiente a enfatizar el contenido salvífico de la nueva propuesta religiosa.

En una pieza cuya datación es incierta, pero que podría pertenecer al período anterior al edicto de Constantino del 313, el motivo del “personaje bajo la

¹¹ JENSEN, Robin M., *Understanding Early Christian Art*, Londres, Routledge, 2000, pp. 94-112.

arcada” contiene importantes elementos que hablan de las resignificaciones a que fuera sometido el tema inicial..

Se trata del denominado Sarcófago de Flavio Julio Catervio, conservado en el tesoro de la catedral de Tolentino, en el que aparece representada la escena -muy frecuente en ejemplos contemporáneos- de la Epifanía. En este caso, la figura de María aparece singularmente destacada por el manto que la envuelve tal como lo llevaban las matronas romanas y por el hecho de ocupar una silla con escabel, característico de la representación de los funcionarios. Por sobre su cabeza se abre un arco que forma parte de una muralla, pero dispuesto de tal modo que sirve para crear un espacio “bajo la arcada”. Algo similar se consigue con las figuras de los magos portadores de las ofrendas. El muro constituye, de acuerdo con los convencionalismos propios del arte de la época, la manera de indicar el “exterior” de la ciudad en la que acontece la acción. Advertimos la utilización de un motivo arquitectónico que evoca la realidad material de la muralla, pero que ha sido transformado, al mismo tiempo, en el marco enaltecedor de los personajes de la historia sagrada los que, de este modo, ocupan un espacio que la tradición otorgaba a las figuras vinculadas con el poder. La innegable vinculación iconográfica de la escena de la Epifanía con las de entrega de ofrendas a los gobernantes, debía jugar igualmente un papel determinante llegado el momento de interpretar la escena de acuerdo con referentes incorporados al imaginario colectivo.

En ejemplos del siglo siguiente, posteriores a la “Paz de la Iglesia”, la utilización del motivo de las columnas y el arco enmarcando a diversos personajes se convierte casi en un lugar común. Un recurso semejante al ya mencionado se advierte en un sarcófago perteneciente a las colecciones del Museo del Louvre, en el cual los apóstoles avanzan en dirección a Cristo recorriendo el exterior de una muralla, cuyos arcos enmarcan sus cabezas. En este caso, se advierte cómo la imagen de Cristo, que en un primer momento adoptó la forma del “Buen Pastor” o el “Maestro”, ha tomado los caracteres definitorios de la *Maestas*. La aparición de este motivo iconográfico significó la posibilidad de utilizar un signo de poder reconocido y reconocible por la sociedad en todos sus niveles. Un ejemplo insoslayable lo constituye el sarcófago de Junio Basso¹², pieza realizada en el 359. Notable por la riqueza de la composición desplegada en su cara anterior y por el estado de conservación, el conjunto presenta una serie de escenas enmarcadas por columnas y arcos que generan una división en la secuencia narrativa la que, por otra parte, constituye un ejemplo notable de selección e interpretación de los textos de las Escrituras.

12 GRABAR, Andre, *op cit.*, (1979), p. 221.

El personaje principal es Cristo, representado bajo el aspecto de un joven imberbe, togado y entronizado sobre la representación del dios *Caelus*. De este modo su imagen adquiere una dimensión universal por su condición de gobernante cósmico, presentado de acuerdo con los matices característicos de la majestad.

La utilización del esquema de columnas enmarcando escenas, no solo se emplea en este caso para aislar significativamente escenas cuya selección responde a la idea de destacar el camino de la salvación, preanunciado en el Antiguo Testamento y consagrado en el Nuevo, sino también para exaltar la resolución plástica de las respectivas acciones.

La necesidad de destacar la trascendencia llevó progresivamente a que el espacio, generado por columnas y arcos, dejara de indicar una realidad arquitectónicamente posible para señalar **el no espacio**, habitáculo de la Divinidad. De esta manera, el sistema de emplazamiento de las escenas, en uno o dos registros, siguiendo el esquema de columnas arcos, arquitraves y frontones, se convirtió en un motivo cuya reiteración encierra su transformación en un signo. Así, el cristianismo incorpora distintos elementos a su lenguaje formal y los integra en el imaginario social, a través de sistemas referenciales ya presentes en el mismo pero referidos a otro contexto significativo.

En un sarcófago conservado en el Museo de Letrán, realizado en un taller romano, se desarrolla el tema de la majestad de Cristo, entronizado, como en el caso de Junio Basso, sobre la personificación del *Caelus*. La representación del *Caelus* aparece en la estatua de Augusto, procedente de la villa de Livia cercana a la **Prima Porta** (c. 20 a.c.), considerada por ciertos estudiosos como obra realizada para el ámbito privado y, por otros, como copia en mármol de una obra en bronce vinculada al culto público. Esta estatua que constituye, según Plinio el Viejo, la expresión de la figura masculina armada que se diferencia de la desnudez del atleta griego (*Naturalis Historia*, XXXIV,10) muestra en su coraza la restitución de las insignias que los partos habían obtenido en la batalla de Carres, enmarcada por alegorías cósmicas entre las que se encuentra *Caelus*. Si bien el origen de esta alegorización es anterior a la realización de la obra comentada, al constituirse ésta en un modelo iconográfico, la representación de la concordia entre el estado romano y el universo fue primero vinculada con la imagen del Emperador y, en el temprano cristianismo, con la *Maiestas*. Las escenas se disponen en los intercolumnios. En este caso es significativo el hecho de que ciertos gestos, por ejemplo la entrega de la ley a Pedro o el gesto de Pablo señalando a Cristo, se cumplan atravesando el espacio demarcado por la columna, lo que otorga, en este caso, una existencia real al elemento arquitectónico.

El motivo de las escenas enmarcadas del modo descripto, se encuentra muy difundido a tal punto que se ha constituido en una forma de identificación de los sarcófagos que lo ostentan. Numerosos ejemplos conservados hoy en Museos de las regiones donde se mantuvo la tradición de la fabricación de estos objetos -Italia, sur de Francia, norte del África, costa dalmata-, testimonian la persistencia del motivo. La reiteración de una solución formal, tratándose de objetos de fabricación en serie, no sorprende, dado que llega a constituirse en un signo reiterado e identificado por su pertenencia a un repertorio iconográfico ligado con la función funeraria. Consideramos que constituye el aspecto más significativo del recorrido del motivo, su continuidad en el arte medieval y la transformación del sentido de la espacialidad del ámbito en el cual se ubica una escena o a un personaje.

En imágenes pictóricas tales como las existentes en el Evangelionario Rossano¹³, donde el único ejemplo que se conserva del “retrato de autor” -fol. 121 r- representa al Evangelista Marcos, quien escribe su obra ante una figura femenina asimilable a la “Sabiduría”. El origen de esta imagen, tal vez, pueda encontrarse en la representación de un escritor acompañado por su Musa inspiradora. El motivo de columnas coronadas por un arco, que sirve de marco a la escena, aparece pintado de manera notoriamente planimétrica. Detrás de los personajes, se abren dos cortinados que, a la manera de un telón, muestran no un paisaje, como acostumbraba la pintura romana, sino diversas superficies de color, que han perdido toda referencia analógica a la naturaleza y, por lo tanto, con la existencia de un espacio reconocible y, visualmente, reconocible tal como solían representarlo los pintores del siglo I. Las diferencias señaladas muestran a los protagonistas de la escena insertos en una realidad trascendente, cuyo alejamiento del mundo terrenal ya se perfila mediante el uso del motivo arquitectónico que establece una neta separación entre el hábitat del hombre y aquel poblado por los seres elegidos.

Estos no constituyen las únicas obras donde aparece la evolución del tema iconográfico estudiado, ya que podrían mencionarse numerosos ejemplos en los cuales se advierte de qué manera la inicial articulación muraria romana pasa a integrar conjuntos plásticos cristianos en los cuales el motivo, desgajado del sistema originario, ha perdido su “tridimensionalidad” para convertirse en “marco”. De este modo se genera un signo que señala una realidad totalmente diferente cuya génesis se encuentra en el límite que separa el arte tardo-antiguo del medieval.

El motivo del personaje bajo la arcada, con su carga significativa ligada al ejercicio del poder, se difundió ampliamente, sobre todo aplicado a la figura de Cristo y los Evangelistas. En numerosos ejemplos de diversas procedencias

13 WEITZMAN, Kurt, *Manuscrits gréco romains et paléochrétiens*, París, Chêne, 1977, p. 18, fig. 33.

y realizados a lo largo de la Edad Media, los personajes mencionados fueron presentados, de ese modo, con atributos tendientes a destacar su importancia.

Un ejemplo temprano se encuentra en uno de los folios ilustrados conservados del Evangelionario que San Agustín de Canterbury, enviado de Gregorio Magno, llevó a las islas en su tarea evangelizadora.

Si bien el reconocimiento del valor propagandístico de la imagen constituye uno de los justificativos que permitió la aceptación de la creación de repertorios iconográficos, es interesante advertir los múltiples recursos de utilización de los textos y su resignificación a través del material gráfico, dado que este constituye una nueva forma de comunicación en la que se privilegia el mecanismo de la percepción visual. El impacto que las imágenes producen en el observador, sobre todo cuando las formas están consagradas por la tradición, es un elemento decisivo en la difusión de los textos. La particular retórica visual propuesta por los creadores de la primera iconografía cristiana, repercutió de manera notable en la vida de las comunidades otorgándoles unidad conceptual y al mismo tiempo potenciando el discurso elaborado a partir de la obra escrita en los primeros tiempos.

Nuestra propuesta, limitada en este caso a una línea de análisis, consiste en establecer una relación entre la elaboración de la apologética cristiana y la creación de un repertorio iconográfico cuyo sustento ideológico varía de acuerdo con una realidad que se impone en el momento de realizar la selección texto-imagen. Queda bien claro que la primera elección estuvo centrada en “nos salvaremos del mismo modo que otros lo hicieron” y que una vez que el camino hacia la centralidad del dominio religioso e incluso político quedó allanado, la intención condujo a una interpretación de personajes y situaciones provocando la aproximación conceptual de aquellos con los prestigiosos signos indicadores del poder. La asimilación de Cristo, sus discípulos y todos los protagonistas de episodios que se erigen en arquetípicos, con la corte y la burocracia imperiales –gestos, vestimentas, atributos, objetos- constituyó uno de los pasos que consideramos decisivo en el proceso de reemplazo de la *Romanitas* por la *Christianitas*. El cuadro se completa en el momento en que aparece una arquitectura para ejercicio del culto y con ella los espacios privilegiados para provocar la comunicación visual¹⁴. La existencia de un sistema de elaboración iconográfica vinculado con aspectos como los señalados,

14 Ejemplos relacionados con la *Maestas Christi* en: MANZI, Ofelia, *La influencia de la antigüedad en el arte cristiano: La "Maestas"*, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1989. MANZI, Ofelia, "La imagen cristiana. Algunos problemas estilísticos e iconográficos en el arte tardo antiguo", en ZURUTUZA, Hugo (comp.), *El hilo de Ariadna. Del tardo antiguo al tardo medioevo*, Rosario, Homo Sapiens, 1996, pp. 65-76. GRABAR, Andre, *op. cit.* (1979), pp. 59-82. JAS, Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 27-87. MATHEWS, Thomas, *op. cit.* (1995) pp. 3-22. WEITZMAN, Kurt, *op. cit.*, (1979) pp. 23-50. ROMANINI, Angiola, *L'arte medievale in Italia*, Florencia, Sansoni Editore, 1988, pp. 29-33. BELTING, Hans, *Likeness and presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 102-109.

aparece como una constante en la creación del arte cristiano medieval. La imagen se convirtió en una forma de visualización doctrinaria, complemento del libro, pronta a ser decodificada por todos independientemente de su condición de cristianos.



1.-Augusto de Prima Porta. c. año 20.
Museo Vaticano. Evangelio Rossano



2.- Calendario de Filocarus, año 354, Biblioteca
Vaticana, Barb. lat. 2154. Copia del original.



3.- Sarcófago de Junio Basso, año 358, Museo Pío Clementino, Vaticano.

Bibliografía consultada

- ANTOINE, Jean P.: Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIIIe et XIV siècles. En *Annales*. París, nov. dic. 1993.
- BECATTI, Giovanni: *El arte romano*, México, Uteha, 1964.
- BELTING, Hans: *Likeness and presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio: *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981.
- HOLSCHER, Tonio: *Il linguaggio dell' arte romana*, Torino, Einaudi, 1993.
- GRABAR, Andre: *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1971.
- GRABAR, Andre: *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París, Flammarion, 1979.
- JAS, Elsner: *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- JENSEN, Robin M.: *Understanding Early Christian Art*, Londres, Routledge, 2000.
- LYTTTELTON, Margaret: *La arquitectura barroca en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Akal, 1988.
- MANZI, Ofelia: *La influencia de la antigüedad en el arte cristiano: La "Maiestas"*, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., 1985.
- MANZI, Ofelia: La imagen cristiana. Algunos problemas estilísticos e iconográficos en el arte tardo antiguo, en ZURUTUZA, Hugo (comp.), *El hilo de Ariadna. Del tardo antiguo al tardo medioevo*, Rosario, Homo Sapiens, 1996.
- ONIANS, John: *Arte y pensamiento en la época helenística. La visión griega del mundo (350-50 A.C.)*, Madrid, Alianza, 1996.
- PICARD, Gilbert: *Imperio romano*, Barcelona, Garriga, 1965.
- ROMANINI, Angiola: *L'arte medievale in Italia*, Florencia., Sansoni Editore, 1988.
- WEITZMAN, Kurt: *Manuscrits gréco romains et paléochrétiens*, París, Chêne, 1977.
- WEITZMAN, Kurt: *Age of spirituality. Late Antiquity and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, Princeton, University Press, 1979.
- ZANKER, Paul: *Augusto y las imágenes del poder*, Madrid, Alianza, 1992.

