

Como sucedió en el año dedicado al Espíritu Santo, también el año dedicado al Padre suscitó en la Iglesia católica una búsqueda de material iconográfico relativo a la persona del Padre<sup>3</sup>.

Ahora bien, si observamos las representaciones del Padre elegidas para las tapas de las publicaciones recientes, notamos que se usaron indistintamente diversos tipos de figuras, prescindiendo del período histórico o del área geográfica de su proveniencia: ante una ausencia casi total de imágenes modernas del Padre, se encuentra el Padre del *Trono de la gracia* del Medioevo latino, el Padre de la Creación de Miguel Ángel o aquel perdido entre las nubes de las bóvedas barrocas, como también el Padre del icono ruso de la *Paternidad*, dejado de lado por la Iglesia ortodoxa... Sin embargo, es claro que estas imágenes no tienen el mismo significado y por tanto no son intercambiables. Es claro que a menudo las imágenes son usadas sin preguntarse sobre su mensaje propio, es decir sobre lo que significaban cuando fueron creadas, y sin saber cuál es su impacto sobre el "imaginario afectivo" de quienes las ven.

Por lo que se refiere a la persona del Padre, en el Occidente cristiano, nos encontramos de frente a una situación crítica: por una parte, la referencia -bajo cualquier forma: simbólica o realista- a la persona del Padre prácticamente ha desaparecido de los edificios eclesiales moder-

## Imágenes de Dios Padre en el arte cristiano. Aspectos problemáticos<sup>2</sup>

CuadMon 142 / 143  
(2002) 387-435

<sup>1</sup> La A. es profesora en la Universidad Gregoriana y ha publicado varios libros relacionados con el tema de los iconos.

<sup>2</sup> Trad. del original italiano publicado en *Theotokos* 6 (1999), pp. 627-674. Versión castellana del P. Enrique Contreras, osb (Abadía Santa María, Los Toldos, Pcia. de Buenos Aires. Argentina).

<sup>3</sup> Se refiere a la preparación que precedió a la celebración del Año Santo 2000 (N. de la R.).

nos; por otra, la conocida imagen realista-antropomórfica del Padre representado como un Anciano de barba blanca, hoy día es percibida como un rostro estereotipado. Una situación completamente diversa caracteriza al Oriente cristiano. Para tratar entonces de comprender el origen de la crisis en Occidente hay que volver a recorrer el camino histórico de las representaciones de Dios, examinando los momentos salientes.

Consideremos, en una mirada de conjunto, la problemática:

1. Por más de mil años, con la excepción de un pequeño grupo circunscrito, no se encuentran imágenes antropomórficas de la primera persona de la Trinidad;
2. a partir del fin del primer milenio, tanto en Oriente como en Occidente asistimos a la producción de nuevos módulos iconográficos, desligados de las teofanías bíblicas, relativos al misterio de las personas divinas; la figura del Anciano de días, hasta ese momento referida únicamente a la Segunda Persona, comienza a utilizarse como imagen específica del Padre;
3. en la Iglesia ortodoxa rusa, a partir del siglo XVI, los nuevos modelos iconográficos de la Trinidad, desligados de las teofanías trinitarias bíblicas, y en los que el Padre tiene un aspecto antropomórfico, encuentran resistencias a nivel teológico, las que culminan en el '600 con la condena oficial;
4. en Occidente, a partir de fines del Medioevo, la figura antropomórfica del Padre aparece -sola- en la parte superior de los cuadros de los altares; su presencia deviene habitual en cuadros y frescos del presbiterio como también en cúpulas y techos de las iglesias del período barroco y de los siglos sucesivos. No se producen reacciones relevantes ante tales representaciones, y recién en 1754 un documento oficial de la Iglesia católica enfrenta la cuestión de las imágenes lícitas o ilícitas de Dios.

¿Cómo procederemos? Para encuadrar nuestro argumento comenzaremos por considerar, brevemente, de qué modo la iconografía cristiana paleocristiana evoca la figura del Padre. Nos aplicaremos luego a descubrir los motivos de la aparición, al inicio del segundo milenio, de nuevos modelos iconográficos desvinculados de las teofanías bíblicas trinitarias, para comprender mejor por qué caminos la figura antropomórfica del Padre entró en la iconografía cristiana; al hacer esto, trataremos de evaluar "irénicamente" semejanzas y diferencias relativas a la entrada de nuevos módulos en Oriente y Occidente. Señalaremos finalmente las consecuen-

cias, destructoras, que tuvo la presencia autónoma de la figura antropomórfica del Padre en la iconografía occidental.

## 1. La evocación de la figura del Padre en el período paleocristiano

En el período paleocristiano la figura del Padre es evocada de diversas formas:

- en función del Verbo encarnado o en las escenas de salvación a través de los símbolos de la Mano o del hemisferio celestial<sup>4</sup>;
- en la iconografía trinitaria, que se presenta subdividida en dos grandes filones: a) las representaciones ligadas a las teofanías del Antiguo o Nuevo Testamento, en las que la Iglesia ha visto una manifestación particular del misterio trinitario, como la aparición de los tres ángeles a Abraham y la teofanía del Jordán<sup>5</sup>; b) las imágenes de tipo alegórico o simbólico relativas al misterio trinitario, independientes de referencias a eventos de la Historia de la salvación, o bien las que consisten en un ensamble de elementos tomados de las teofanías bíblicas mezcladas con elementos simbólicos;
- en número muy reducido de monumentos, en modo antropomórfico.

Comenzamos con este último tipo, tan desconcertante para el período paleocristiano y para todo el primer milenio, en que la Primera Persona se muestra por medio de figuras “no icónicas”, o bien indirectamente, a través de aquella del Verbo encarnado.

### 1.1. Representaciones antropomórficas de la Primera Persona

Desde hace ya algún tiempo un buen número de especialistas concordaban en reconocer en una escena del así llamado “Sarcófago dogmáti-

<sup>4</sup> La mano que indica la intervención poderosa de Dios es un antropomorfismo tomado de la iconografía judía (aparece a menudo, por ejemplo, en la sinagoga de Dura Europos), que a su vez la había tomado de la iconografía de los babilonios (cf. H. FRANKFORT, *Cylinders and Seals*, London 1939, 240). La esfera celestial muestra a Dios a través del símbolo del lugar de su morada: el Cielo.

<sup>5</sup> Cf. A GRABAR, *Le vie della creazione nell' iconografia cristiana*, Jaca Book, Milano 1983, 141-145 (en adelante: *Vie*).

co" (fig. 1)<sup>6</sup>, una representación antropomórfica de las tres personas de la Trinidad<sup>7</sup> de la *Creación de Eva*, en la que aparecen, uno junto al otro, tres personajes barbados: el personaje del centro está sentado sobre una cátedra velada, con la mano derecha elevada en gesto orante; el que está de pie, a su izquierda, apoya la mano sobre la cabeza de una Eva niña, mientras un Adán niño aparece yaciendo por tierra. Del tercer personaje, en pie detrás de la cátedra, a la derecha del personaje central, se puede ver sólo la parte superior del busto.

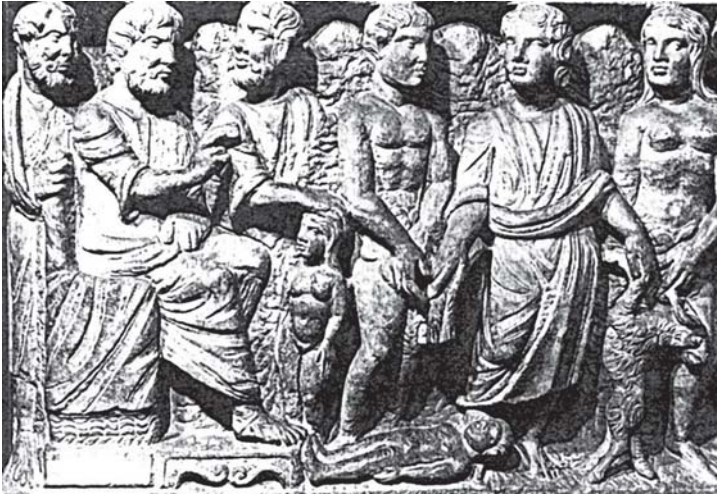


Fig. 1. Sarcófago, *Repertorium* n. 43, siglo IV. Museos Vaticanos.

Si se tratase de una representación de la *Trinidad*, sería la primera imagen antropomórfica de las Personas de la Trinidad separada de una teofanía bíblica; estaríamos ante un caso rarísimo y totalmente aislado, pues tenemos sólo otros tres sarcófagos con el mismo tema. La identificación trinitaria de esta escena, sin embargo, ha sido cuestionada y rechazada con una serie de argumentos por Engemann<sup>8</sup>, retomada y ampliada por Helga

<sup>6</sup> Sarcófago, *Repertorium* n. 43, siglo IV, Museos Vaticanos.

<sup>7</sup> El "Sarcófago dogmático", *Repertorium* n. 43, siglo IV (Museos Vaticanos), es del período constantiniano. Como ejemplo de tales interpretaciones ver L. de BRUYNE, *Il sarcófago 104 "dogmatico" del Museo Pio Cristiano Vaticano*, en *Riv. Arch. Christ.* 54 (1978) 159-164.

<sup>8</sup> Cf. J. ENGEMANN, *Zu den Dreifaltigkeitsdarstellungen der frühchristlichen Kunst. Gab es im 4. Jahrhundert anthropomorphe Trinitätsbilder?*, en *Jahrbuch für Antike und Christentum* 19 (1976) 157-172.

<sup>9</sup> H. KAISER-MINN, *Die Erschaffung des Menschen auf spätantiken Monumenten des 3. und 4.*

Kaiser-Minn en un estudio monográfico dedicado a este argumento<sup>9</sup>. Con todo, aún cuando no se trate de una representación de la Trinidad, es cierta en cambio la identificación del personaje sentado con Dios Padre y de aquel ubicado a su izquierda con el *Lógos* creador<sup>10</sup>, en tanto que el personaje del que se ve sólo la mitad del busto, detrás de la cátedra, los autores citados piensan reconocer en él a un ángel<sup>11</sup>.

Es necesario, pues, aceptar que a fines del siglo III y durante el siglo IV hubo representaciones antropomórficas de la Primera Persona de la Trinidad; como escribe Helga Kaiser-Minn: "A la pregunta sobre si existió una representación de Dios Padre en el arte paleocristiano, es posible dar una respuesta afirmativa unívoca, al menos desde el momento del descubrimiento del sarcófago de Trinquetaille: ¿a quién sino correspondería estar sentado en el trono junto a Cristo que obra como *Lógos* creador e inicia la acción por medio del gesto oratorio?"<sup>12</sup>.

Nos encontramos ante una representación de la Primera y Segunda Persona, no por sí mismas, sino en función del acto de la creación; y es justamente el sentido de tal acto lo que trajo a la mente de ejecutores y comitentes un módulo iconográfico de contenido análogo al existente en la iconografía mitológica de la antigüedad tardía: aquella de la obra creadora de Prometeo asistido por Atenea, de la que existía una versión plástica utilizada por los sarcófagos paganos<sup>13</sup>. Esto no puede asombrar: como es bien sabido, la iconografía cristiana se formó casi por completo tomando a préstamo módulos existentes, adaptándolos y modificándolos; incluso referirse de modo antitético, por parte de los cristianos, a los personajes de la mito-

*Jh.*, JbAC, Ergänzungsband 6, Münster in Westfalen 1981.

<sup>10</sup> Tal identificación es posible y segura gracias al descubrimiento en Trinquetaille (1974) de un sarcófago (conservado en el Museo lapidario de Arlés) en el cual el personaje en pie junto a aquel sentado en el trono, tiene el rótulo en la mano y es, por ende, el *Lógos* creador (J. ENGEMANN, *art. cit.*, 167); por el contrario, resulta hipotética y basada sobre la analogía en el caso del "sarcófago dogmático", donde el personaje que se encuentra en idéntica posición no tiene nada en la mano (*art. cit.*, 167-170).

<sup>11</sup> En el sarcófago de Trinquetaille (Arlés), donde el grupo está constituido por cuatro personas, hay dos ángeles. Es necesario recordar a este respecto que en la iconografía cristiana los ángeles, hasta casi fines del siglo IV, fueron representados como hombres (así aparecen, por ejemplo, en las catacumbas), probablemente para evitar confusiones con los seres angélicos de la mitología pagana que tenían alas (cf. G. HEINZ-MOHR, *Lessico de iconografía cristiana*, I.P.L., Milano 1984: *Angeli*).

<sup>12</sup> H. KAISER-MINN, *art. cit.*, 30.

<sup>13</sup> A su vez inspirada en los modelos perfeccionados por las ilustraciones de los códices de la antigüedad clásica (cf. K. WEITZMANN, *Die Illustration der Septuaginta*, en *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst*, III, F. 3/4, 1952/53, 96-120; aquí 115-116).

<sup>14</sup> Citado en H. M. ERFFA (von), *Ikonomie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, Dt. Kunstverlag, München 1989, vol. I, 80.

logía pagana, era un procedimiento común. Así, por ejemplo, Cristo era el “verdadero” Orfeo, y el Dios creador cristiano era presentado por Tertuliano como el “verdadero” Prometeo<sup>14</sup>.

El recurso a este módulo iconográfico quedó muy circunscrito en el espacio y en el tiempo, sin jamás salir del ámbito de los sarcófagos y por tanto de una finalidad funeraria. Del mismo modo que sucedió con otros módulos, también éste tuvo una vida muy breve, abandonado probablemente por su excesiva proximidad con el módulo pagano y por la representación antropomórfica de la Primera Persona. Sin embargo, la tradición iconográfica de la doble presencia del Padre y del Verbo en la escena de la creación del hombre no desapareció totalmente, sino que sobrevivió en la ilustración de los códices, especialmente en una de las vertientes de inspiración de los códices del Pentateuco<sup>15</sup>, y se volverá a encontrar en el Medioevo latino<sup>16</sup>.

## 1.2. Composiciones completamente independientes de las teofanías bíblicas

Dejando a un lado las teofanías trinitarias bíblicas, las cuales no presentan problemas particulares en relación con la imagen del Padre<sup>17</sup>; nos detendremos sobre las composiciones independientes de aquellas, por una parte para verificar como, desde el principio se manifiesta de modo irrefutable, aunque de forma reducida, la tendencia a la alegorización; por otra, para constatar la fuerza simbólica de las composiciones trinitarias paleocristianas.

Comenzamos con el simbolismo numérico de tipo alegórico.

<sup>15</sup> El primero y más antiguo ejemplo es el Códice del Pentateuco de Ashburnham (Pentateuco de Tours) [siglo VII], que fue quemado, y del cual fue tomado, en período carolingio, la figura del Hijo, representado cuatro veces a la derecha del Creador en la página que ilustra la creación. Esto sucedió probablemente en el siglo XI, porque los teólogos de la corte carolingia eran tenaces opositores de la herejía adopcionista que, en particular según Alcuino de York, se relacionaba con aquella nestoriana y tenía entonces sabor dualista (cf. B. NARKISS, *Towards a further Study of the Ashburnham Pentateuch*, en *Cahiers Archéologiques* 19 (1969) 45-60; aquí 58).

<sup>16</sup> Cf. A. HEIMANN, *Trinitas creator mundi*, en *Journal of Warburg Institute* 2 (1938-39) 42-55.

<sup>17</sup> De hecho la persona del Padre no es representada antropomórficamente en la Teofanía trinitaria del Jordán, sino sólo evocada por medio de la Mano o la esfera celestial; tampoco, naturalmente, representar la escena de la *Aparición de los tres ángeles en Mambré (Philoxenia)* significa representar las tres personas de la Trinidad.

<sup>18</sup> Cf. MARTIGNY (abbé), *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, Paris 1877, 766 (Triangle).

<sup>19</sup> *Poem.* 19,645 ss.; PL 61,546 ss.; citado *ibid.*, 416

*El triángulo.* Algunas obras aluden al misterio de la Trinidad recurriendo al simbolismo numérico. Cuando esto sucede por medio del diseño geométrico totalmente abstracto del triángulo, nos hallamos ante una verdadera alegoría. El triángulo, rarísimo en el arte paleocristiano, se encuentra sobre algunas piedras sepulcrales de Cartago, coronado con el monograma de Cristo, o con las letras Alfa y Omega, o con el monograma inserto en el centro, o con una letra Alfa en el centro, o también acompañado por tres pequeños círculos, uno junto a cada lado<sup>18</sup>. Tanto la letra alfa como la omega, según uno de los *tituli* de Paolino de Nola, podían ser consideradas símbolos de la Trinidad, en cuanto cada una ellas está formada por tres trazos<sup>19</sup>. Pero Agustín testimonia que pocos triángulos de este género fueron considerados símbolos de la Trinidad, y él se opone decididamente al uso de los Maniqueos de venerar la Trinidad bajo esta forma; justamente es a su toma de posición que se atribuye la no utilización del símbolo geométrico del triángulo por muchísimos siglos. Éste reaparecerá en Occidente en los siglos XV y XVI, y será muy frecuente a partir del siglo XVII, cuando la aproximación al Misterio no será de modo contemplativo sino racional-especulativo, y la iconografía adquirirá un fuerte carácter alegórico<sup>20</sup>.

El simbolismo número se puede unir asimismo a aquel cósmico.

*El triple Chrismon de Albenga.* En el triple anillo cromático del baptisterio de Albenga, en el que se inscribe la triple repetición del *Chrismon*, todos están de acuerdo en reconocer una alusión al misterio trinitario, apoyada por la ubicación misma de la obra. Sin embargo, aquí, con diferencia respecto del triángulo, la impronta general de la imagen no es de tipo abstracto, alegórico, sino que proviene del simbolismo expansivo cósmico de la composición, marcada por la figura del círculo<sup>21</sup> y de la ruta solar del *Chrismon*<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> En el siglo XV el triángulo será la aureola de Dios, pero en las iglesias barrocas ya no se refiere al misterio de Dios, sino a su poder (el ojo en el triángulo) [cf. W. BRAUNFELS, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf, 1954, XII-XIII; en adelante: *Braunfels*]. Para la iconografía religiosa del Seiscientos, ver el interesantísimo estudio de Marc FUMAROLI, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Flammarion, Paris 1994 (traducido al italiano).

<sup>21</sup> Escribe Bellarmino BAGATTI: "En los primeros siglos cristianos los círculos tomaron también el significado simbólico de Dios, fuente de vida, por razones filosóficas, así como para indicar a la Sma. Trinidad se optó por trazar tres círculos concéntricos"; testimonios se encuentran Clemente de Alejandría y Orígenes (*Alle origini della Chiesa. I. Le comunità giudeo-cristiane*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1981, 154).

<sup>22</sup> Cf. G. CHAMPEAUX – S. STERCKX, *Le monde des symboles*, Zodiaque 1972, 366-368.

<sup>23</sup> Cf. J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire 1904: el fresco se encuentra en la capilla XXVII (fig. XCIII).



Hay después un simbolismo numérico combinado con aquel zoomórfico.

*El águila con las tres coronas.* En un fresco de Bawit (Egipto) del siglo VI<sup>23</sup> el simbolismo número está combinado con la figura animal del águila. Vemos, en efecto, un águila con las alas desplegadas, semejante al águila imperial romana, sobre la que hay tres coronas de laureles idénticas, cada una de las cuales encierra las dos letras *alfa* y *omega*<sup>24</sup>. André Grabar, que interpreta esta figura en sentido trinitario, la comenta así: “La unidad de las tres personas de la Trinidad está expresada por estas imágenes de forma evidente, porque en la iconografía imperial las alas desplegadas del águila sostienen siempre el busto o el monograma del soberano. Cuando se encuentran dos o tres bustos imperiales se trata de dos o tres emperadores que reinaron juntos, y asumieron juntos el poder supremo”<sup>25</sup>. Clédat, en cambio, no interpreta la imagen en sentido trinitario sino que la refiere simplemente a Cristo. En el sentido de una interpretación cristológica, debe recordarse que el águila no estaba ligada únicamente a la iconografía imperial, sino que en el ámbito cultural judeo-cristiano constituía uno de los nombres de Cristo y es muy frecuente en los relieves coptos.

Entre las composiciones desligadas de las teofanías bíblicas se incluye también un tipo iconográfico provisto de un sólido sustrato simbólico de significado cósmico: el del Trono vacío.

*El Trono con el libro y la paloma.* El trono, señalado por las cuatro direcciones del espacio y por eso símbolo de poder, era el atributo principal del soberano y podía sustituir su presencia; desde el siglo IV, los cristianos se sirvieron de él para indicar la presencia invisible del Señor resucitado y glorificado. El trono con las insignias de Cristo: el libro (o rótulo), la cruz y el manto triunfal, posee inicialmente un significado cristológico, incluso cuando aparece sobre él la paloma del Espíritu Santo, que significa la inspiración divina de las Escrituras y en particular del Evangelio de Cristo<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> En este sentido hay una semejanza con la composición de Albenga.

<sup>25</sup> Cf. *Vie*, 142.

<sup>26</sup> Es verdad que la presencia de la paloma, indisolublemente ligada a la teofanía del Bautismo nos debería impedir colocar este módulo entre las composiciones trinitarias independientes de las teofanías bíblicas, pero es igualmente cierto que, por una parte, las subdivisiones se hacen para ayudar a la comprensión, y en esta materia no tienen rigor matemático; y por otra, que en la percepción concreta la figura de la paloma asumió un valor, por así decirlo, abstracto de “signo” del Espíritu Santo, desligado de la teofanía del Jordán



El ejemplo más antiguo, de mitad del siglo IV, es un bajorelieve de bronce, perteneciente al revestimiento del marco marmóreo de la puerta central de Santa Sofía en Estambul, revestimiento que se remonta a la fundación de la basílica (hacia el 360). Representa un trono cubierto con el cojín imperial sobre el que está colocado el libro abierto de los Evangelios; sobre él descende perpendicularmente, con las alas desplegadas, la paloma del Espíritu Santo.

Esta composición adquirió muy pronto un valor trinitario: el trono entonces fue referido al Padre; el libro, la cruz con piedras preciosas y el manto púrpura al Hijo encarnado vencedor de la Muerte; la paloma, al Espíritu Santo. Un significado que además coexiste con el básico sentido cristológico, pudiendo referirse el trono al mismo tiempo al Padre y al Hijo. Un testimonio interesante de la precocidad del reconocimiento de esa doble valencia aparece en una inscripción romana del siglo V, que dice: "*Sedes celsa dei praefert insignia Christi / Quod patris et filii creditur unus honor* (El trono sublime de Dios contiene las insignias de Cristo / pues según la fe idéntico honor corresponden al Padre y al Hijo)<sup>27</sup> .

El Trono con el libro y la paloma aparecía con un claro significado trinitario<sup>28</sup> en la nueva decoración musiva del presbiterio de la iglesia de la Dormición de Nicea, construida a fines del siglo VIII, después de la clausura del Concilio (787)<sup>29</sup> . Siempre con el mismo significado, en el mundo bizantino, a partir del siglo IX, este módulo ocupará un puesto privilegiado en la iconografía monumental: el centro de la cúpula en la que se representa Pentecostés. En Occidente, en cambio, desaparece.

### 1.3. Grandes composiciones trinitarias simbólicas

Durante el período paleocristiano encontramos composiciones de ábsides en las que el tema trinitario se expresa en torno a una figura central siempre cristológica -el Verbo encarnado, el Cordero, la Cruz gloriosa, el Trono vacío-, a través de la presencia de la mano, que sustituye a la voz del Padre, y de la paloma del Espíritu Santo. Este tipo de composiciones de valor trinitario se difundió mucho en los siglos IV-V: fue el caso en Roma de

<sup>27</sup> Citado en G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1980, vol. I, 198.

<sup>28</sup> Que no se debe confundir con el tema del Juicio como en el caso del *Trono de la Etimasia*.

<sup>29</sup> Cf. A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, Flammarion, Paris 1984, 262-263.

<sup>30</sup> Cf. Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1960, 85; M. L. GATTI PERER (a cura

“San Giovanni in Laterano”<sup>30</sup> y de S. Pudenziana<sup>31</sup>, pero también debe haberse extendido por todo el mundo cristiano, como atestigua su presencia en Oriente, en la iglesia rupestre de Dodo en Georgia (siglos VII-VIII)<sup>32</sup>.

El *titulus* (la inscripción) compuesto por san Paulino de Nola para la basílica de los Apóstoles (fig. 2), que él mando a construir a fines del siglo IV sobre el sepulcro de san Félix en Nola (*Cimitile*), constituye un bellísimo comentario al significado de tales composiciones en las que la teofanía cristológica aparece enmarcada en el misterio trinitario:

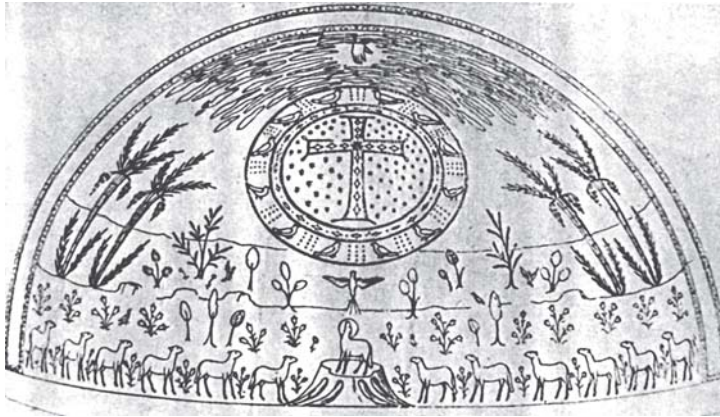


Fig. 2. Ábside, basílica *Apostolorum*, Nola, siglo IV (reconstrucción de Wickhoff).

“Resplandece la Trinidad en la plenitud del misterio  
Cristo aparece como cordero, desde el cielo resuena la  
voz del Padre

di), “*La dimora di Dio con gli uomini*”. *Immagini della Gersusalemme celeste dal III al XIV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1983, 193-194; BRAUNFELDS, XXIX; todavía se ve un ejemplo en el mosaico del ábside de San Marcos en Roma (siglo IX).

<sup>31</sup> Aquí, bajo el trono de Cristo, la paloma del Espíritu Santo vuela sobre el Cordero que está sobre la montaña mística, representada más abajo; todo esto en una zona destruida hacia fines del ‘500 para construir el baldaquino, pero de la que queda un diseño contemporáneo de CIACCONIO. Además, según WILPERT es probable que en la parte alta del mosaico, también destruida en aquel período, apareciese la mano del Padre. Estos detalles actualmente tapados por el baldaquino, son visibles en DE ROSSI, 1899, tab. X (cf. Ch. IHM, *op. cit.*, 130-132; M. L. GATTI PERER, *op. cit.*, 200).

<sup>32</sup> Cf. Ch. IHM, *op. cit.*, 132.

<sup>33</sup> El original italiano dice: “palma” (N. del T.).

<sup>34</sup> Carta de Paulino de Nola a Sulpicio Severo: *Ep.* 32; PL 336. Para la traducción del texto sigo a J. ENGEMANN, *Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola*, en *Jahrbuch für Antike und Christentum*

y como paloma el Espíritu Santo desciende de lo alto.  
 Una corona rodea la cruz como un anillo luminoso.  
 Corona de la corona son los Apóstoles  
 representados como coro de palomas.  
 La sublime unidad de la santa Trinidad se une en Cristo,  
 y él mismo es señalado por una terna:  
 como Dios es revelado por la voz paterna y por el Espíritu,  
 como santo sacrificio es testimoniado por la cruz y el cordero,  
 en tanto que el reino y el triunfo son indicados por la corona<sup>33</sup>  
 y la púrpura.  
 Él mismo roca de la Iglesia, está sobre una roca,  
 de la que brotan cuatro fuentes sonoras,  
 los Evangelistas, ríos vivientes de Cristo”<sup>34</sup>.

A partir del *titulus* y de los monumentos contemporáneos conservados, se ha reconstruido el probable aspecto de este mosaico del ábside, el cual, por causa de la “corona que circunda la cruz como un anillo luminoso”, debía asemejarse a la composición del ábside de *S. Apollinare in Classe*; en tanto que el tema de la corona de los Apóstoles representados como palomas en torno a la gloria que rodeaba la cruz evoca la composición de Albenga.

#### 1.4. Revelaciones cristianas y cánones del “cristomorfismo”

Como ha sido señalado por François Boespflug, tanto la mano usada para indicar al Padre como la paloma del Espíritu Santo, no son «imágenes de Dios: sólo simbolizaban la presencia y la acción de Dios en la economía de la salvación, desde el momento en que la única “visibilidad” de Dios fundada teológicamente era aquella del rostro de Cristo»<sup>35</sup>. El canon iconográfico fundamental para todas las imágenes cristianas está de hecho contenido en la respuesta de Jesús: *Quien me ha visto, ha visto al Padre (Jn 14,9)*, reformulada por Ireneo de Lyon en la conocida expresión: “*Invisibile*

17 (1974) 21. También la basílica de Fondi tenía en el ábside una composición acompañada por un *titulus* que testimoniaba el trasfondo trinitario.

<sup>35</sup> F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte. “Sollicitudini Nostrae” di Benedetto XIV (1745) e il caso di Crescenza di Kaufbeuren*, Marietti, Casale Monferrato 1986, 175 (en adelante: Boespflug).

<sup>36</sup> *Adversus haereses* IV,6,6.

<sup>37</sup> Boespflug, 176.

<sup>38</sup> El que aparece está siempre representado como un hombre adulto con barba y rasgos del

*etenim Filii Pater, visibile autem Patris Filius*” (El Padre es la invisibilidad del Hijo, el Hijo es la visibilidad del Padre)<sup>36</sup>.

Aunque si, como hemos visto, en el siglo IV hubo algunas representaciones antropomórficas de Dios Padre, igualmente se puede afirmar que la Iglesia antigua se abstuvo de cualquier tipo de representación de Dios que no fuera “cristomórfica”, y en particular de cualquier representación específica de Dios Padre. Como explica Boespflug: «Tal “cristomorfismo” de las representaciones de Dios va más allá de una restricción provisoria de la Iglesia en un ambiente paganizado. Es la expresión de una posición teológica dominante que nunca pierde de vista el sentido cristológico de la noción de imagen y no concibe que una verdad salvífica o un misterio de fe puedan ser mostrados por partes, fuera de sus manifestaciones salvíficas en la revelación bíblica»<sup>37</sup>.

Claros ejemplos de “cristomorfismo” se encuentran en el siglo V en los recuadros de las teofonías veterotestamentarias de la nave de S. Maria Maggiore<sup>38</sup>, o también, en el siglo VI, en las miniaturas de la *Topografía cristiana* de Cosmas Indicopleuste<sup>39</sup>.

Incluso las reacciones a la herejía arriana constituyeron un incentivo a favor del “cristomorfismo”. La conexión entre la conciencia de que quien ve al Verbo encarnado ve al Padre y la actualidad de las luchas por la pureza de la fe está claramente atestiguada en monumento de Ravena poco conocido pues no se encuentra ya *in situ*: se trata del mosaico del ábside de S. Michele in Affricisco, del año 545, actualmente en el Staatliche Museen de Berlín. En el cual Cristo imberbe, de pie sobre un prado sembrado de rosas y azucenas, a cuyo lado están dos arcángeles, sostiene con su diestra una larga cruz astada y con la izquierda un libro abierto donde está escrito: *Qui vidit me vidit et patrem ego et pater unum sumus* (Jn 14,9 y 10,30)<sup>40</sup>.

Como lo ha puesto en evidencia Yves Christe, la inscripción tenía un acento antiarriano, en cuanto representaba una proclamación de la ortodoxia después de la reconquista de Ravena en poder de los usurpadores arrianos, y el estudioso comenta: “Ella se comprende mucho mejor en un

---

Verbo encarnado (cf. O. PERLER, *Les théophanies dans les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome*, en *Riv. Arch. Crist* 50, 275-293).

<sup>39</sup> Aquí la típica fisonomía de Cristo que se difunde en el Oriente bizantino en el siglo VI, y que será luego la base bien conocida del *Pantocrator*.

<sup>40</sup> Cf. Ch. IHM, *op. cit.*, 161; Y. CHRISTE, *Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel-in Affricisco à Ravenne: à propos d'Apoc. 8,2-6 (= Saint Michel)*, en *Riv. Arch. Crist* 51 (1975) 107-124.

<sup>41</sup> Y. CHRISTE, *art. cit.*, 122. Es interesante recordar que Leonid USPENSKIJ, que reconocía en la escena del “sarcófago dogmático” una imagen antropomórfica de la Trinidad, suponía que en esa representación había una intención polémica contra los arrianos (cf. Leonid USPENSKIJ, *La teología*

contexto apocalíptico, argumento del arco triunfal superior. De hecho, en el siglo VI, es del *Apocalipsis* que Fulgencio de Ruspe (+ 532) y Apringio de Beja (+ después del 551) toman sus argumentos bíblicos más fuertes para establecer, contra Vándalos y Visigodos arrianos, la semejanza completa entre el Padre y el Hijo<sup>41</sup>. Como veremos, la necesidad de afirmar esa igualdad no abandonará el mundo medieval.

## 2. Factores que concurren al nacimiento de nuevos módulos iconográficos

Para encuadrar el fenómeno de la aparición de nuevos módulos iconográficos relativos al misterio de las Personas divinas, es necesario considerar diversos factores: el paso al arte cristiano de módulos iconográficos propios de la Antigüedad o del período tardo antiguo, como así también de temas figurativos con valor antropológico; los nuevos temas ideológicos ligados al fin del iconoclasmo; la búsqueda iconográfica de los iluminadores del salterio. Consideremos entonces estos factores antes de pasar a examinar los nuevos módulos.

### 2.1. Las imágenes simbólicas de la Eternidad: las tres manifestaciones del Verbo

La Antigüedad poseía una iconografía simbólica de la Eternidad que se plasmaba en la representación de las tres edades del hombre: el anciano, el adolescente y el hombre en la plenitud de sus fuerzas. La figura del anciano traducía el sentido de la eternidad como duración indefinida; la del adolescente, en cambio, como juventud en constante renovación a causa del renacimiento cíclico del tiempo; la del hombre maduro, la eternidad como fuerza y capacidad de obrar ilimitado<sup>42</sup>. Transpuestas al ámbito de la fe cristiana, estas figuras tomaban un significado distinto: en particular la juventud significa que Dios está por encima de todo cambio y de todo envejecimiento, mientras que la edad avanzada significaba la preexistencia

*dell'icona*, La Casa di Matriona, Milano 1995, 289, nota 80; en adelante: Uspenski).

<sup>42</sup> Cf. A. GRABAR, *La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age*, en *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines* (Paris 1948), Paris 1951, 127-143; reimpresso en A. GRABAR, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Collège de France, Paris 1968, 55-56.

<sup>43</sup> Una expresión clarísima de esto se encuentra en (Seudo) Dionisio Areopagita: "Dios es celebrado como el Anciano de Días porque Él es la eternidad y el tiempo de todas las cosas, y contemporáneamente Él es anterior a los días, a la eternidad y al tiempo. (...) Por eso también en las

de Dios respecto de todas las cosas<sup>43</sup>.

La iconografía simbólica de la Eternidad fue asumida de inmediato en el arte cristiano, como lo demuestra la fisonomía dada a Cristo en los primeros siglos, en los que se hizo amplio uso tanto del tipo del adolescente como de aquel del hombre maduro, mientras que a partir del siglo VI -pero probablemente ya desde antes- se encuentra el tipo del Verbo encarnado como Anciano. Naturalmente la atribución a Cristo de la figura del anciano estaba apoyada en la visión veterotestamentaria del "Anciano de días" (*Dn* 7,9 y 22), retomada por el *Apocalipsis*, donde su identificación con el Verbo encarnado glorificado aparece indiscutible en virtud de las palabras pronunciadas por Aquel que aparece: *No temas, Yo soy el Primero y el Último. Estuve muerto, pero ahora vivo* (*Ap* 1,17.18).

Muchos son los documentos pertenecientes a la literatura cristiana que atestiguan ambas manifestaciones -el Adolescente y el Anciano- referidas a Cristo Señor, Dios eterno, nacido en el tiempo. Así Efrén Sirio subraya varias veces, a propósito de la Presentación en el Templo, que el anciano Simeón era testigo del hecho que "el Niño que sostenía entre sus brazos en el Templo era verdaderamente el Anciano de días"<sup>44</sup>; mientras que algunos decenios más tarde Paolino de Nola, refiriéndose a la Virgen, escribe: "De esta madre es engendrado un anciano que es también un niño"<sup>45</sup>. Este tema siguió teniendo aceptación en los siglos sucesivos, influenciando particularmente las celebraciones de la fiesta de la Presentación en el Templo; sin embargo, en tanto que en Occidente resuena mayormente el *topos* que se remonta a san Efrén, según el cual "el anciano era más joven que el niño" y el recién nacido "más antiguo que el sol y el hombre"<sup>46</sup>; en Oriente se insiste mayormente en la identificación del Neonato con el Anciano de días. Un himno atribuido a Germán de Constantinopla habla del "Anciano de días

---

sagradas apariciones de las visiones místicas Dios aparece Anciano y Joven: en el primer caso para demostrar su antigüedad y su existencia desde el principio; en el segundo caso, porque Él no envejece" (*Nombres divinos* X,2, trad. italiana de P. SCAZZOSO, *Dionigi Aeropagita. Tutte le opere*, Rusconi, Milano 1981, 373-374).

<sup>44</sup> EFRÉN SIRIO, *Hymnus de Simeone sene*, ed. Lamy, II, 628 ss.; citado en E. KANTOROWICZ, "Puer ex oriens", en *Selected Studies*, J. J. Agustin Publisher - Locust Valley, New York 1965, 29.

<sup>45</sup> "Haec genetrice senex aeque generatur ut infans", en *Carmina* XXV,175, ed. Hartel (CSEL 30,243); citado *ibid.*, 35.

<sup>46</sup> Así en la antifona romana del *Magnificat* para la fiesta de la Presentación del *Liber responsalis*, se lee: "Senex puerum portabat, Puer autem semm regebat". El *Liber responsalis* es del siglo IX, pero la antifona probablemente es anterior (cf. E. KANTOROWICZ, *op. cit.*, 29).

<sup>47</sup> Citado en A. GRABAR, *La représentation de l'Intelligible...*, 55.

<sup>48</sup> Cf. la explicación de K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, Princeton University Press 1976, 41-42.

hecho niño y encarnado gracias a una Madre virgen”; y un escoliasta del siglo XII escribe: “Se dice que los cabellos blancos pertenecen a aquel que es desde el comienzo; y sin embargo ha sido inmolado recientemente por nosotros, se ha hecho niño encarnándose”<sup>47</sup>.

Es cierto que la insistencia sobre las figuras simbólicas de la Eternidad ayudaba a resaltar la divinidad *ab aeterno* del Verbo encarnado y su consustancialidad con el Padre, constituyendo así al mismo tiempo un argumento contra los Arrianos. En esta óptica se puede considerar que el recurso a la iconografía de la Eternidad, para representar al Verbo encarnado, se debería atribuir al influjo que ejerció la lucha contra el arrianismo sobre la iconografía de Cristo desde fines del siglo IV.

Sólo a través de una serie de pasajes que trataremos de ilustrar, la figura del Anciano de días, que por muchos siglos sirvió, junto a aquella del Adolescente y del Hombre maduro, para señalar en Jesucristo al Hijo de Dios, terminará por ser la figura específica del Padre.

#### *Cristo en el trono. “Emmanuel” del Sinaí*

El ejemplo más demostrativo de la fase cristológica de esta iconografía lo constituye un icono al encausto del siglo VII, conservado en el Monasterio de S. Catalina del Sinaí (fig. 3). En esta imagen se realiza de modo impresionante la fusión de las diversas expresiones simbólicas de la Eternidad para expresar el misterio del Verbo encarnado redentor<sup>48</sup>: éste aparece sentado sobre el arco iris con los pies apoyados sobre el hemisferio terrestre (*El cielo es mi trono y la tierra el estrado de mis pies: Is 46,1*); tiene en la mano un libro abierto sobre el que está escrito: *Yo soy la luz del mundo (Jn 8,12)* y bendice con la diestra. Su cabeza está rodeada por una aureola con la cruz inserta en ella; es un anciano, por los cabellos blancos, pero tiene rostro y prestancia juveniles; su figura resalta contra una almendra constituida por un cielo “teofánico” punteado de estrellas y sostenida por los cuatro Vivientes (cf. *Ez 10,12*): de éstos solamente el hombre, en lo alto a la izquierda, y el águila, arriba a la derecha, son todavía reconocibles. A la derecha y a la izquierda del rostro se extiende la inscripción: EMMANUEL.

Como observa Weitzmann, estamos ante las tres manifestaciones de Cristo o la fusión de los tres tipos: *el Anciano de días*, como se infiere de los cabellos blancos, es decir, Cristo el Señor, Dios desde la eternidad; *el Emmanuel*, como lo atestigua la inscripción, aunque no esté expresado

<sup>49</sup> En el caso de esta imagen del siglo VII, no se puede considerar a este tercer tipo como “Pantocrator”, en cuanto el uso de esta denominación no es correcto antes de la aparición de la figura del Verbo encarnado en la cúpula de las iglesias bizantinas al final de iconoclasmo (cf. A.





Fig. 3. Icono, Monasterio Santa Catalina, Sinaí, siglo VII (Weitzmann, tav. B 16).

iconográficamente: el *Lógos* encarnado; el *Salvador* y *Señor*, juez del mundo y de la historia (gesto de bendición; signos de la soberanía universal), Revelador del Padre (el libro entre sus manos), al que hace referencia el aspecto vigoroso de Cristo<sup>49</sup>.

#### *La miniatura del evangelionario "París griego 74"*

Una miniatura del siglo X perteneciente a un evangelionario bizantino es interesante en cuanto atestigua como los tres tipos seguían refiriéndose al Verbo encarnado. En esta miniatura, que constituye el frontispicio del

GRABAR, *L'iconoclasmе byzantin*, 159-160). En su *didascalía* K. WEITZMANN indica a este Cristo simplemente como "en trono".

<sup>50</sup> Cf. A. GRABAR, *art. cit.*, 54-56, y K. WEITZMANN, *op. cit.*, fig. 19.

<sup>51</sup> Cf. A. GRABAR, *art. cit.*, 56.

<sup>52</sup> El Adolescente, en el tipo llamado *Paternidad*; el Hombre maduro, en la *Trinidad del Nuevo*

evangelio según san Juan, debajo del retrato del evangelista Juan, aparecen tres medallones separados en los que se encuentra repetida tres veces la figura del Verbo encarnado, en el trono con el libro y bendiciendo: en la primera, de la izquierda, está representado como un hombre maduro; la inscripción dice: *IC XC*; en la del centro aparece como un anciano; la *didascalia* es: *o palaios emeron* (el Anciano de días); a la derecha se presenta como un adolescente y está acompañado del nombre: *Emmanuel*. Se trata de las mismas tres manifestaciones de Cristo en el trono del Sinaí, donde sin embargo estaban reunidas en una sola figura<sup>50</sup>. No se puede dejar de observar que estas tres figuras acompañan el Prólogo del evangelio de Juan y por tanto la afirmación fundamental de la semejanza del Verbo encarnado con el Padre.

Esta tríada de figuras referidas a la segunda Persona se encuentra también en la iconografía monumental bizantina posterior a las luchas iconoclastas: las tres figuras del Anciano de Días, del *Pantocrator* y del *Emmanuel* (el Adolescente) son colocadas dentro del edificio eclesial en lugares significativos: el *Pantocrator* en el casquete de la cúpula, las otras dos figuras en las bóvedas del santuario<sup>51</sup>, o también las tres en el nártex, como ocurre en la iglesia – fortaleza de Ravanica.

Sin embargo, no es difícil intuir desde ahora que estas tres figuras se prestaban también a un uso diverso, tanto más fácil cuanto más se perdiese su sentido original y se debilitase el argumento de “cristomorfismo”: y esto sucedería, con modalidades diferentes en Oriente y Occidente, en el momento en que, por variados motivos, se manifestase el deseo de insistir sobre el misterio de la Trinidad. Como veremos, las imágenes simbólicas del Dios eterno que se manifiesta en el tiempo siempre y únicamente en el Hijo encarnado, no comprendidas ya en su significado originario, serán atribuidas de modo distintivo a la Primera y a la Segunda Persona de la Trinidad: el Anciano de días designará al Padre, el Adolescente o el Hombre barbado al Hijo, Verbo encarnado<sup>52</sup>, mientras que el Espíritu Santo permanecerá ligado a la manifestación neotestamentaria en forma de paloma.

## 2.2. El *sythronismos*: otro tema iconográfico del período tardo antiguo

Consideremos ahora un módulo de la iconografía imperial destinado a desempeñar un papel importante en la iconografía trinitaria: se tra-

---

*Testamento o Synthronon.*

<sup>53</sup> E. H. KANTOROWICZ, *The Quinity of Winchester*, en *The Art Bulletin* XXIX (1947) 73-85; reimpresso en sus *Selected Studies*, 100-120. El artículo es poco conocido probablemente porque apareció inmediatamente después del fin de la segunda guerra mundial.

ta del *synthronismos*, la representación tardo antigua de dos o tres emperadores coreinantes sentados uno junto al otro sobre el mismo trono con forma de asiento rectangular alargado; el hecho de sentarse sobre el mismo trono (llamado por eso *synthronon*) servía para indicar la armonía y la igualdad de su acción de gobierno. Como afirma Ernst Kantorowicz en un importante artículo dedicado a la iconografía medieval de la Trinidad<sup>53</sup>, el modelo imperial del *synthronismoi* posee tal auto evidencia que nadie le ha dedicado un estudio específico: a su parecer, la transmisión de este módulo, frecuentísimo en la acuñación de monedas imperiales, probablemente se produjo a través de los cristales dorados del período paleocristiano, en particular en el ámbito del arte copto, remontándose los ejemplos más antiguos a los siglos VI-VII. Por ende, considerar que el origen de este tipo iconográfico de la Trinidad sea oriental “es ciertamente correcto”<sup>54</sup>.

### 2.3. La expresión figurativa simbólica del reconocimiento de la paternidad

Debemos asimismo señalar la presencia en la iconografía antigua de un módulo que tendrá un rol de primer plano para la representación antropomórfica del Padre: se trata de la traducción figurativa del gesto simbólico realizado por el progenitor, o por el jefe de familia, de colocar al niño sobre sus propias rodillas para indicar el reconocimiento de la relación de paternidad. Era un rito de adopción común a muchos pueblos antiguos, del que hallamos un testimonio también en el Antiguo Testamento: *José pudo ver a los hijos de Efraím hasta la tercera generación; y los hijos de Maquir, hijo de Manasés, también nacieron sobre las rodillas de José (Gn 50,23)*.

Por su eficacia expresiva, esta expresión simbólica de una de las experiencias humanas fundamentales siguió siendo utilizada incluso en el mundo medieval, como lo ha puesto en evidencia Papadopoulos<sup>55</sup>. Su transposición iconográfica era de las más simples, puesto que retomaba las imágenes de la maternidad, e inspiró también el módulo iconográfico de *Lázaro*

<sup>54</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>55</sup> Cf. A. GRABAR, recensión del artículo de S. A. PAPADOPOULOS, *Essai d'interprétation du thème anthropomorphique de la Paternité dans l'art byzantin*, publicada en *Cahiers Archéologiques* XX (1970) 237 (la discusión está sintetizada en M. G. MUZZI, *Visione e presenza*, La Casa di Matrona, Milano 1995, 41-43); USPENKIJ, 287-288.

<sup>56</sup> Según algunos estudiosos se trata del príncipe ruso Vsevelod con el hijo, según otros se trata de la leyenda relativa a la infancia del emperador bizantino Basilio I, en quien un rey búlgaro habría reconocido al futuro soberano de Bizancio. Tal leyenda ya había sido representada por los

en el seno de Abrahám. Una prueba interesante de la difusión de ese módulo fuera de Bizancio, en Rusia medieval, la constituye uno de los relieves de la iglesia de S. Demetrio en Vladimir, a finales del siglo XII (fig. 4), en donde se ve a un príncipe con un niño en brazos, a cuyos lados hay dos personajes que se inclinan hacia él<sup>56</sup>.



Fig. 4. San Demetrio, Vladimir.  
Relieves de la fachada (1193-1197)

## 2.4. El tema de las visiones de Dios al final del período iconoclasta

Entre los factores que contribuyeron a la aparición de nuevos módulos relativos al misterio de las Personas divinas habíamos indicado los nuevos temas ideológicos ligados al fin del iconoclasmo. Pensamos en par-

---

iconógrafos bizantinos, como se ve en la miniatura del códice de Juan SKYLITZÈS de la Biblioteca Nacional de Madrid, en donde el joven Basilio es representado en brazos del rey (cf. A. GRABAR, *L'art profane en Russie pré-mongole et le "Dit d'Igor*, en *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, 328).

<sup>57</sup> «Lo importante no es que la Encarnación haya hecho al Lógos susceptible de ser representado mediante las imágenes, sino el que la Encarnación haya obrado sobre los hombres haciendo sensibles sus ojos a la visión de Dios y semejantes en esto a los ojos de los ángeles y de los profetas. Transformados así, por obra de Cristo, los hombres podían en adelante tratar de "contemplar

particular, como lo ha evidenciado Grabar, en el nuevo argumento introducido por los defensores de los iconos en el período final del iconoclasmo, según el cual la Encarnación hace a los hombres iguales a los ángeles en su capacidad de contemplar a Dios. Esto se encuentra expresado de forma particularmente clara en la homilía sobre la *Synaxis de las milicias celestiales* pronunciada en torno al 865 por Teodoro Estudita, abad del monasterio de *Studion* en Bizancio y gran reformador de la vida monástica y litúrgica, máximo exponente de los defensores de los iconos en la etapa final del iconoclasmo: el hecho que la Encarnación haya dado a los hombres la facultad, hasta entonces exclusiva sólo de los ángeles y excepcionalmente de algunos profetas, de ver a Dios, no solamente justifica las imágenes y en particular aquellas de Cristo, sino que en cierto modo las torna necesarias. Las imágenes realizan para los hombres las visiones divinas, a las que la Encarnación los ha hecho sensibles, ofreciéndoles el medio de experimentar de un modo totalmente natural la experiencia de los profetas<sup>57</sup>.

## 2.5. La difusión de códices miniados en Oriente

Además del factor de orden ideológico, al que recién aludimos, hay otro de orden práctico: el fuerte impulso recibido de la actividad de confección e ilustración de los códices (salterios, evangeliarios, leccionarios, escritos de los Padres de la Iglesia) dentro de los más importantes monasterios de Bizancio y del Monte Athos. Ahora bien, a diferencia de la iconografía monumental en la que Bizancio no se separa nunca de uno de los principios fundamentales de su tradición iconográfica -el de tratar sólo temas ofrecidos por la Escritura y más precisamente por las teofanías neotestamentarias-, la ilustración de los códices ofrecía la posibilidad de componer imágenes que constituyeran como un comentario al texto<sup>58</sup>. En particular, en lo que atañe a la figura del Padre, los textos que solicitan una imagen – comentario son aquellos en los que la Escritura (o un Padre de la Iglesia) afirma la generación del Hijo por el Padre, la interioridad del Hijo al Padre, su

---

espiritualmente los símbolos sensibles”, según la expresión de Dionisio Areopagita, quien se inspiraba en ideas platónicas. En consecuencia, reproduciendo tales “símbolos sensibles”, se creaban las condiciones necesarias para la contemplación espiritual, es decir, la visión de verdades metafísicas divinas» (A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, 254-255).

<sup>57</sup> A. GRABAR, *Vie*, 206-208.

<sup>58</sup> Se trata en particular del prólogo del evangelio de san Juan; del *Sal* 2,7: *Dominus dixit ad me: Filius meus es tu, hodie genui te*, y del *Sal* 109,1: *Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis, donec ponem inimicos tuos scabellum pedum tuorum*.

<sup>60</sup> Cf. A. GRABAR, *Vie*, 207-208.

igualdad sustancial, la entronización del Hijo a la derecha del Padre, el Hijo imagen y revelación del Padre o también el exordio del libro del *Génesis*<sup>59</sup>.

Es necesario comprender que tal iconografía “exegética” -como la define Grabar- efectivamente existió en el mundo bizantino; como así también el hecho que, por la libertad que suponía en relación a los temas estrictamente escriturísticos, se emparentaba con aquella de los Latinos; pero es igualmente importante subrayar que se ejerció sólo en el ámbito de las ilustraciones marginales, sin modificar los principios fundamentales de la iconografía bizantina<sup>60</sup>. A este respecto, debe recordarse que la influencia de los modelos clásicos fue bastante fuerte en el ámbito de las ilustraciones de códices, dado que este campo, funcionalmente autónomo, quedó prácticamente separado del grandioso trabajo de organización iconográfica realizado en el período paleocristiano en vistas de la decoración monumental de los edificios sacros, perfeccionado después por los Bizantinos al final de iconoclasmo.

Lo expuesto ayudará a comprender como, por ejemplo, el módulo imperial del *synthronon* o bien aquel antropológico del *reconocimiento de la paternidad* entraron en la iconografía bizantina justamente a través de los códices miniados.

## 2.6. Libertad creativa y cristomorfismo en la miniatura latina del Alto Medioevo

Por lo que respecta al Alto Medioevo latino, la práctica de una iconografía que representase un comentario al texto no constituía la excepción, como en Oriente, sino la regla; los ilustradores latinos, que en larga medida se inspiraban en los códices científicos -muy alegóricos- de la Antigüedad, no se limitaban a ilustrar los textos de la Escritura como los Bizantinos, sino que a través de sus imágenes trataban de reflejar las interpretaciones dadas por los teólogos, liturgistas y predicadores. Para ellos las imágenes tenían una función didáctica, eran un instrumento que servía al conocimiento y no a la evocación de una “presencia” irracional del representado. Se explica así el éxito que tuvo en los siglos XII-XIII la forma más racional y abstracta de esta iconografía que prepara el alegorismo del Re-

<sup>61</sup> *Ibid.*, 221-247.

<sup>62</sup> E. H. KANTOROWICZ, *art. cit.*, 104-105.

<sup>63</sup> La citamos: «Dios no se sienta; es la ascensión de la carne la que está sentada. A Él, que es hombre, que fue recibido en el cielo, se le ordena sentarse. Esto lo decimos contra los Arrianos y los

nacimiento<sup>61</sup>. Subsistían, con todo, dos semejanzas fundamentales con Oriente. Por una parte, el público al que estaban destinadas tales ilustraciones era igualmente un público selecto de monjes y de personas doctas; por otra, que se seguía respetando el canon del cristomorfismo.

### *El salterio de Utrecht*

Se considera habitualmente que la más antigua imagen específica de la Primera Persona de la Trinidad sea aquella contenida en una miniatura del salterio de Utrecht (fol. 64v) del siglo IX (fig. 5), puesta como comentario iconográfico del enigmático versículo del *Sal 109* [110,1]: *Dixit Dominus Domino meo* ("Dijo el Señor a mi Señor"). En la miniatura se ven dos personajes sentados, uno sobre el globo celestial, el otro sobre un trono; el primero con una aureola simple, el segundo con una aureola con cruz; habitualmente se los identifica con el Padre y el Hijo. A sus pies, dos figuras humanas yacen caídas, en posiciones retorcidas: se trata de Arrio y de Judas, éste suele aparecer ligado a Arrio desde la antigüedad cristiana.



Fig. 5. Salterio de Utrecht, fol. 64v, siglo IX  
(Kantorowicz, fig. 2).

que sostienen: "Más grande es el Padre", quien ordena sentarse, que aquel a quien se le da la orden»



Sin embargo, según el exacto análisis de Kantorowicz, no se trata de la Primera y Segunda Personas de la Trinidad sino de una duplicación de la Segunda, según sus dos naturalezas: «La figura con la aureola simple no es Dios Padre sino el juvenil *Filius Dei* [Hijo de Dios], “co-igual” con el Padre, que recibe como partícipe del trono al joven *Filius David* [Hijo de David] con la aureola con cruz, Cristo encarnado. La diferencia está acentuada incluso en la sede. El *Filius Dei* se sienta sobre el globo celestial como Rey del Universo; el *Filius David* encarnado se sienta sobre un trono. Cristo *secundum quod Deus* [como Dios] se dirige a Cristo *secundum quod homo* [como hombre] y lo invita a sentarse a su diestra. ¡Tal vez, parezca extraño este modo de interpretar la expresión: *Dixit Dominu a Domino meo!*»<sup>62</sup>. Pero para hacer posible la comprensión de esta miniatura y justificarla tenemos la glosa de san Jerónimo<sup>63</sup> al versículo en cuestión: de hecho, como lo recuerda Kantorowicz, san Jerónimo fue probablemente el primer autor latino en subrayar como aquel Jesús que comparte el trono no es Cristo *secundum divinitatem*, quien ocupaba el trono desde la eternidad, sino Cristo *secundum humanitatem*, resucitado de los muertos y ascendido en la carne<sup>64</sup>.

En el salterio de Utrecht<sup>65</sup>, la figura más eminente no representa pues a Dios Padre, sino a Cristo *Lógos* “co-igual” al Padre. Desaparece de esta forma el argumento para sostener que la primera representación específica del Padre nace en Occidente, en un período muy anterior a la aparición de una iconografía propia, relativa al Padre, en el Oriente bizantino.

Hemos puesto de relieve un cierto número de factores que concurren a la formulación iconográfica de las Personas divinas y en particular la del Padre: la eminencia del tema del hombre que la Encarnación ha hecho capaz de contemplar a Dios a la par de los ángeles, las búsquedas

---

(citado *ibid.*, 112). Siempre para esta glosa, el nombre de Arrio, se relacionó tan íntimamente con el Salmo 109 que la referencia al arrianismo permaneció como una constante de muchas de las explicaciones del Salmo 109; se comprende entonces la representación de Arrio y Judas.

<sup>64</sup> Como observa KANTOROWICZ, la figura del Verbo encarnado aparece duplicada también en un vitral dorado paleocristiano, donde sobre un único trono aparecen Cristo a la izquierda y san Esteban a la derecha, y sobre ellos, al centro, de nuevo está Cristo que corona a ambos. No se trata de un error, como consideran algunos autores, porque definitivamente Cristo es el que corona y es coronado. He aquí porque nos hallamos ante la duplicación de la figura de Cristo: en este caso, Cristo Hijo del hombre es coronado por Cristo Hijo de Dios o Cristo *Lógos* aureolado (cf. *ibid.*, 108).

<sup>65</sup> Una miniatura con el mismo tema se encuentra asimismo en el salterio de Canterbury, conservado en Cambridge (fol. 199v).

<sup>66</sup> El texto del *De fide* (fin del cap. 1 e inicio del 2; PG 31,465), es citado por A. GRABAR, *La représentation de l'intelligible...*, 54. En *L'iconoclisme byzantin*, GRABAR comenta esta miniatura (258-259).

<sup>67</sup> Como vimos en el Cristo “Emmanuel” del Sinaí.

iconográficas ligadas a la multiplicación de los códices miniados, tanto en Oriente como en Occidente, y acompañada por la aparición de una iconografía “exegética”, la transmisión de fórmulas preexistentes (la figura de la Eternidad, el *synthronismos*, la representación simbólica de la paternidad), la variación de las acentuaciones cristológicas. Teniéndolas presentes podremos comprender mejor lo que constituye el argumento central de nuestra búsqueda: la aparición al inicio del II milenio de nuevos módulos, desligados de las teofanías bíblicas, que se refieren al misterio trinitario; la identificación potencial de la figura del Anciano con la Primera Persona de la Trinidad, la contemporaneidad de este fenómeno en Oriente y en Occidente.

### 3. El Anciano de días en las miniaturas medievales bizantinas

A la ilustración de los códices está unida, como hemos visto, gran parte de la búsqueda iconográfica del Medioevo cristiano. No nos asombraremos entonces si todas las imágenes que vamos a analizar son miniaturas: examinaremos los ejemplos más significativos de representaciones de las Personas divinas contenidos en los códices bizantinos, describiéndolas con la mayor precisión posible, puesto que a través de los detalles y tratando de comprender el sentido de las variaciones que se encuentran en estas imágenes, se podrá tener una idea correcta -menos sujeta a las polémicas- de cómo en un cierto momento se llegó a identificar al Padre con una imagen precisa.

#### 3.1. Un manuscrito de los *Sacra parallela*

Un primer ejemplo muy interesante lo ofrece una miniatura ejecutada al margen de un códice de los *Sacra parallela* de san Juan Damasceno del siglo IX (París griego 923) [fig. 6]. La imagen está junto a un texto de san Basilio, en el que éste habla del misterio de las Personas divinas:

“El Padre origen de todo (...); el Hijo, imagen perfecta del Dios invisible, nacido del Padre antes del tiempo, *Lógos* viviente, Dios que está junto a Dios y que no llegó junto a Él (...). Él es todo lo que Dios es, Él es aquel que es (...) identidad completa (...) ¿No es acaso evidente que la imagen reproduce todo lo que está en el original?”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> También en este caso, el módulo tardo antiguo del *synthronismos* sugería una solución figurativa: de hecho, como observa Kantorowicz, a menudo sobre las monedas de dos emperadores “co-reinantes” *synthronoi*, se representaba en medio de ellos una Victoria, es decir, un ser alado (cf. E.



Fig. 6. *Sacra Parallela* de san Juan Damasceno, París griego 923, fol. 40 (Grabar, *Iconoclasmе byzantin*, fig. 160)

La imagen no representa directamente una teofanía bíblica, sino indirectamente: el texto de san Basilio es una meditación sobre el Hijo que es la teofanía del Padre.

La miniatura tiene la típica estructura bipartita de las visiones teofánicas: abajo, para subrayar el carácter de visión, está representado el testigo de la visión misma con el rostro completamente vuelto hacia lo alto y los brazos en la actitud del orante; en lo alto, significativamente encerrado en una almendra, aparece el objeto de la visión, compuesto por dos figuras. En posición central, de preeminencia, el Anciano de días está de pie delante del trono del cual se ve el almohadón imperial; su aspecto es juvenil a pesar de sus cabellos blancos<sup>67</sup>, su fisonomía tiene rasgos semejantes a

H. KANTOROWICZ, *art. cit.*, 107).

aquellos del Verbo y una aureola con cruz (de la que se advierte sólo la extremidad de un brazo). Se vuelve hacia la derecha donde, un poco más abajo y con proporciones ligeramente inferiores, está el Verbo encarnado, barbado, con cabellos negros y la aureola con cruz, en el acto de señalarlo con la derecha y a su vez vuelto hacia él.

El contenido del texto comentado y la posición de Cristo Señor a la derecha del Anciano conducen a identificar a éste último con el Padre. Sin embargo, es claro que el autor de la miniatura no representa el Padre en sí mismo, sino a través de una de las figuras teofánicas del Verbo, permaneciendo fiel al “cristomorfismo”.

### 3.2. Dos miniaturas del Códice de Santiago Kokkinobaphos

También en el códice Vaticano griego 1162 de inicios del siglo XII, que contiene las homilías marianas de Santiago Kokkinobaphos, se encuentran algunas composiciones que se refieren directamente al misterio de las Personas divinas. Dos en particular reclaman nuestra atención.

#### *La misión de Gabriel y el módulo del synthronismos*

Para representar la *Misión de Gabriel* ante María (fol. 113v) o el Consejo de la Redención como un acto de las tres Personas de la Trinidad (fig. 7), el miniaturista representa tres jóvenes imberbes idénticos, sentados sobre un único trono adornado con piedras preciosas y respaldo recto; junto



Fig. 7. Homilías sobre la Virgen de Santiago Kokkinobaphos, Vaticano griego 1162, fol. 113v, siglo XII.

al trono, serafines y querubines; detrás, las miríadas de los ángeles; abajo, el arcángel Gabriel, primero en el acto de recibir la orden, después en el momento en que vuela descendiendo hacia la tierra. Esta composición, que por lo que toca a la identidad de las tres figuras se inspira en la teofanía de los tres ángeles de Mambré (la *Philoxenia*), constituye evidentemente la réplica del módulo tardo antiguo del *synthronismos*.

De este módulo luego se impondrá una variante: aquella en la que el Padre y el Hijo, diferenciados por la edad (anciano y hombre maduro), se sientan uno junto al otro, mientras que entre los dos aparece la paloma del Espíritu Santo<sup>68</sup>. En Rusia este módulo, más tarde condenado por el Gran Concilio de Moscú en 1666, significativamente es llamado *Synthronon* o también *Trinidad del Nuevo Testamento*.

### *La teofanía de Isaías y la representación del Anciano de días solo*

La segunda miniatura del códice de Santiago Kokkinobaphos que nos interesa (fol. 119v) representa la teofanía del Señor que contempló Isaías<sup>69</sup> (fig. 8). El carácter teofánico se expresa a través del detalle del cielo físico -el *stereoma*- representado como una tienda (sobre ella asoman el sol, la luna, las estrellas) que los ángeles mantienen levantada para dejar ver el trono del Señor: éste aparece sentado sobre el almohadón púrpura imperial, con los pies apoyados sobre un estrado también púrpura, vestido con túnica y palio claros; su fisonomía es la del Anciano de



**Fig. 8.** *Homilías sobre la Virgen* de Santiago Kokkinobaphos, Vaticano griego 1162, fol. 119v, siglo XII.

<sup>69</sup> La misma escena se encuentra en el códice griego 1208, de la Biblioteca Nacional de París (cf. K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo...*, 188-189; fig. 138).

<sup>70</sup> La misma escena, con la aparición teofánica del Anciano de días, se encuentra en el salterio de Vatopedi 760 del homónimo monasterio del Monte Athos (siglos XI-XII), anterior al códice de Santiago Kokkinobaphos (cf. K. WEITZMANN, *L'illustrazione nel rotolo*, 188-189; fig. 139).

<sup>71</sup> Seguimos la explicación de J. LASSUS en el importante artículo: *La création du monde dans*

días, tiene la aureola con cruz (?); a ambos lados están los serafines y lo circunda la corte celestial. Isaías aparece dos veces: a la derecha, en el acto de contemplar la visión; a la izquierda, dentro del Templo (indicado por medio del altar y el tabernáculo), mientras un serafín purifica sus labios con un carbón encendido<sup>70</sup>. También en este caso, como hemos verificado repetidamente, al representar en la teofanía veterotestamentaria a Isaías por medio del Anciano de días, el miniaturista no hacía “una imagen del Padre”, sino que recurría a una de las figuras del Dios eterno, propia de la Segunda Persona.

Existe, con todo, otro pasaje de la Escritura que, no refiriéndose a una teofanía, produjo en el ambiente bizantino una representación en la que se puede reconocer a Dios Padre: se trata del primer versículo del *Génesis*: *En el principio Dios creó el cielo y la tierra*.

### 3.3. Imágenes de Dios Creador en dos Octateucos bizantinos

Dos de los seis ejemplares de Octateucos bizantinos ejecutados entre los siglos XI y XIII en el escritorio imperial de Constantinopla, presentan, en una ubicación privilegiada al inicio del códice, una imagen del Anciano de días que se separa del tipo general de ilustraciones seguido por todos estos códices: nunca el Creador es representado de modo antropomórfico, sino únicamente a través de la Mano o el Rayo que resplandece desde una nube<sup>71</sup>.

Comenzamos con la descripción de las dos composiciones.

#### *El Creador en el Octateuco de Esmirna*<sup>72</sup>

El frontispicio del Octateuco de Esmirna está constituido por una gran miniatura cuadrada, enmarcada, que forma como un prefacio al relato de la creación<sup>73</sup>. Sobre el fondo de oro se han diseñado círculos concéntricos

*les Octateuques byzantines du XII<sup>e</sup> siècle*, Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot 62, 1979, 85-148.

<sup>72</sup> Este códice, destruido en un incendio en 1924, es muy semejante al Octateuco Vat. gr. 746, y se ubica en el siglo XII.

<sup>73</sup> Cf. LASSUS, *art. cit.*, 94.

<sup>74</sup> Se refieren a la creación de las esferas celestiales (los círculos concéntricos) y de la tierra (el círculo o esfera al centro de las otras cuatro, que representan los cuatro vientos y por tanto las cuatro direcciones del espacio terrestre).

<sup>75</sup> Biblioteca Laurenziana, Plut. V. cod. 38, fol. 1v. LASSUS data este códice como del siglo

(¿tres?), originalmente tal vez de colores diversos, que constituyen la almendra de la figura imponente del Creador, representado como el Anciano de días, de pie, en el eje, con aureola con cruz y *clavus* [banda de púrpura de la túnica] sobre el hombro derecho. Él sostiene delante de sí con ambas manos una especie de escudo redondo compuesto por círculos concéntricos, sobre el cual aparecen cinco círculos (o esferas) dispuestos uno al centro y los otros en cruz. Estos detalles tienen un significado cósmico evidente<sup>74</sup>.

#### *El Creador en el Octateuco de Florencia*<sup>75</sup>

En el Octateuco de la Laurenziana (fig. 9), la primera figura consagrada a la ilustración de la Creación es una página entera dividida en dos escenas: de éstas, la primera está dedicada a la representación del Creador en la gloria. Sobre un fondo de oro, rodeado por una almendra azul, está el Anciano de días, vestido con una túnica blanca sin capa, y sentado sobre un trono blanco con respaldo cuadrado. De su mano derecha, apoyada sobre la rodilla izquierda, salen tres rayos blancos, los cuales van a reunirse, en el recuadro de al lado, con la Luz (*phos*), donde ésta se separa de las Tinieblas. En torno al Anciano está la corte celestial: querubines, serafines y ángeles con forma humana. En realidad se trata de una imagen del Paraíso que recuerda mucho aquella ya analizada del códice de Santiago Kokkinobaphos.

Para explicar la presencia en los Octateucos bizantinos de estas dos miniaturas en las que el Creador aparece con semblantes antropomórficos del Anciano de días, Lassus escribe a propósito de la miniatura de Florencia: "El pintor, del cual la abstracción no era el lenguaje habitual, quiere, antes que esconder a Dios en el cielo, presentarlo en una imagen de culto suntuosa, eficaz, en la que asume forma humana"<sup>76</sup>. Y más adelante, concluyendo: «En mi opinión, la considero un agregado de un copista que duda ante el carácter "aniconico" de las imágenes del *Génesis* que está por reproducir. Estas dos representaciones -Esmirna y Florencia- son diversas pero están emparentadas: el Creador en las dos es un anciano y se presenta como una

XIII.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 91-92.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 97.

<sup>78</sup> Justamente por esta coexistencia de los rasgos de la ancianidad y de la edad madura el Antiguo de días de esta miniatura recuerda mucho al Emmanuel del Sinaí.

<sup>79</sup> Recensión crítica hecha por A. GRABAR en *Cahiers Archéologiques* XX (1970) 236-237, de los artículos de H. GERSTINGER, *Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-*



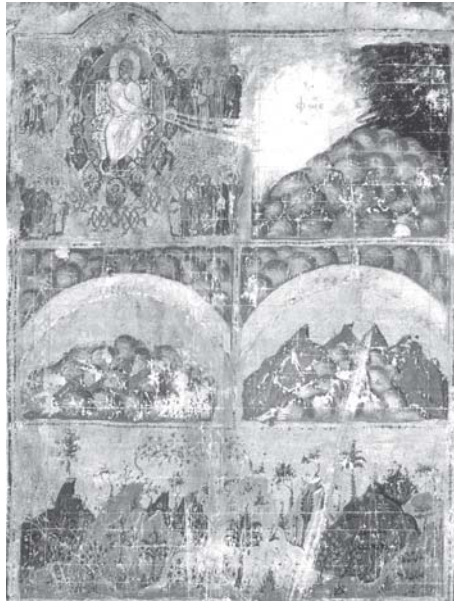


Fig. 9. Octateuco de Firenze (Florence).  
Biblioteca Laurenziana, Plut. V, cod. 38, fol. 1v. Siglo XIII.

teofanía»<sup>77</sup>.

¿Qué nos enseñan estas imágenes en lo que respecta a nuestro argumento? ¿Ellas no dicen que la Primera Persona de la Trinidad fue representada antropomórficamente en la escena de la Creación de los códices bizantinos! Como ya hemos visto, en la iconografía bizantina de aquel período, también en la monumental, el Anciano de días era una figura “teofánica” del Verbo encarnado a través de la cual podía ser indicada la Persona del Padre. Por esto Lassus dice que las dos miniaturas se presentan como teofanías: la escena de la Creación fue tratada como una teofanía *veterotestamentaria* y el Padre invisible, Creador, fue representado por medio de la teofanía del *Lógos* recibida de Daniel.

Una constatación de orden general se impone: en todas las miniaturas consideradas en esta sección, para señalar la Primera Persona fue elegida la figura del Anciano de días. Ahora bien, tal elección no era obligada, ya que en los monumentos de los siglos V y VI Dios Padre era representado con los rasgos del Verbo encarnado, hombre adulto. Su constancia atestigüa pues un movimiento en acto: la preferencia otorgada en los siglos XII-XIII a la figura del Anciano de días cuando se quiere representar una teofanía de

Dios Padre. Se puede formular la hipótesis, como habíamos anticipado, que la reflexión sobre el misterio de las Personas condujo a privilegiar la teofanía procedente del profeta Daniel, no sólo porque se refiere a la aparición del Anciano de días, sino también por la segunda aparición a la que hace referencia, aquella del Hijo del hombre: *Yo seguía mirando, y en la visión nocturna vi venir sobre las nubes del cielo alguien parecido a un ser humano, que se dirigió hacia el anciano y fue presentado ante él. Le dieron el poder, el honor y el reino, y todos los pueblos, naciones y lenguas le servían* (Dn 7,13-14). Reservando la semblanza del hombre maduro al Hijo del hombre, o al Verbo encarnado, la figura del Anciano se convertía implícitamente en la del Padre.

Nos queda ahora considerar los más antiguos ejemplos del pasaje del ámbito de la vida social a aquel de la iconografía relativa al misterio trinitario, del módulo figurativo que servía para expresar el reconocimiento de la paternidad; verificaremos asimismo que también aquí se eligió la fisonomía del Anciano.

### 3.4. La miniatura de un evangelionario del Monte Athos: una iconografía que refleja el esquema antropológico del reconocimiento de la paternidad

Una miniatura del siglo XI, contenida en un evangelionario litúrgico del Monasterio Dionysiou del Monte Athos (fig. 10), se presenta como una completa novedad tanto en la disposición de los personajes como en la conjunción de los tipos: el Anciano de días tiene, en efecto, sobre sus rodillas al Niño (Emmanuel).

La miniatura, que acompaña el *Prólogo* de Juan, representa al Evangelista en su calidad de testigo de una visión divina, que señala con la izquierda, mientras sostiene el Evangelio con la derecha. La visión debe corresponder al texto del versículo en cuya primera letra (*theta*) está contenida la representación de la visión: *A Dios nadie lo ha visto jamás. El Unigénito Dios, que está en el seno del Padre, lo ha revelado* (Jn 1,18). Dentro del círculo de la letra *theta* el Anciano de días -hombre vigoroso de cabellos blancos-<sup>78</sup> está sentado frontalmente sobre el trono imperial, sobre el almohadón de púrpura; sobre sus rodillas, en posición axial, el Verbo encarnado, como Niño. Los dos tienen la aureola con cruz.

Prescindiendo de las recíprocas posiciones de los dos personajes,

---

*slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronos und Paternitas Typus, in Festschrift W. Sas-Zalowiecky zum 60. Geburtstag, Graz 1956, 79-85, y de S. PAPADOPOULOS, Essai d'interprétation du*



**Fig. 10.** Dios Padre con el Hijo. Evangeliario. Cod. 587, fol. 3v.  
 Monasterio Dionysiou, Athos, siglo XI.  
 Ilustra Jn 1,18: *A Dios nadie lo ha visto jamás. El Unigénito Dios, que está en el seno del Padre, lo ha revelado.*

nos encontramos siempre ante dos de las figuras simbólicas de la Eternidad atribuidas a la Segunda Persona: el Anciano de días y el Emmanuel. Pero el texto del que la miniatura es el comentario visual y las posiciones en las que son representados los dos personajes hace que la figura del Anciano se identifique con la del Padre. Por cierto, no se sale del canon del “cristomorfismo”, pero el peso de la evidencia antropológica es notable: el hombre anciano que tiene al niño sobre sus rodillas es su padre. Por otra parte, quien ejecutó esta imagen hizo una elección precisamente en función del mensaje que quería transmitir.

Análogamente a lo que se dijo a propósito de la identificación de las dos figuras teofánicas de Daniel con la Primera y Segunda Personas, la figura del Anciano debe haber adquirido poco a poco a lo largo de este

recorrido, que podríamos definir como “práctico”, porque no está ligado a especulaciones teológicas sino a la experiencia afectiva de la humanidad, una autonomía tal como para separarse en un determinado momento de su valor inicial de imagen teofánica ligada a la Segunda Persona, para llegar a ser una figura autónoma, específica de la Primera Persona. Como estamos por ver tal “desenganche” será particularmente fácil en el nuevo tipo iconográfico trinitario que nace del agregado de la paloma del Espíritu al módulo de reconocimiento de la paternidad recién examinado.

### 3.5. Miniatura de la Trinidad entre los ángeles: valencia simbólica afectiva de la “Paternidad”

En una miniatura del siglo XII que ilustra el Credo (fig. 11), encontramos una composición de estructura semejante a aquella del códice Dionysiou, pero con diversas novedades de relieve: el cuadro general es aquel de la *Adoración del Trono* por los ángeles presentes también en el códice de Santiago Kokkinobaphos, pero aquí dentro del círculo de los Siete Cielos sobre el frente anterior de querubines y serafines (los círculos de fuego), el trono está ocupado por el Anciano de días, cuyo nombre aparece escrito junto a su cabeza, encima del respaldo del trono; sobre sus rodillas, en posición axial, está sentado el Verbo encarnado, no representado como adolescente sino como hombre adulto. Él tiene entre las manos la paloma



Fig. 11. Supl. gr. 52, fol. 1v, Bib. Nac.,  
Viena, siglo II (Braunfels, n. 41).

del Espíritu. Tanto el Anciano como el Verbo encarnado tienen una gran aureola con cruz; el Anciano tiene la mano derecha sobre el hombre del Verbo.

El objeto general de la figura está indicado en la *didascalía* dividida entre derecha e izquierda y escrita en grandes letras: *Ê AGÍA TRIÁS*, la santa Trinidad; debajo de la miniatura, muy cerca del texto subyacente, se lee: *el Padre* (abreviado), *el Hijo* (completo), *el Espíritu Santo* (abreviado). Es evidente que el miniaturista no quiso poner los nombres junto a las figuras para no ir contra el canon del "críptomorfismo"; de hecho, aunque es verdad que los tres nombres puestos bajo la miniatura pueden leerse sin interrupción en correspondencia con la disposición en sentido descendente de las figuras, permanecen con todo separados de los personajes a los que se refieren, pudiendo también leerse como continuación de la *didascalía* subyacente: *la santa Trinidad, el Padre, el Hijo, el Espíritu Santo*.

Como veremos en seguida, a partir del siglo XIV, este nuevo módulo trinitario se conocerá en Rusia bajo el nombre de *Paternidad*, una denominación que sin embargo no aparece nunca sobre un icono o una composición monumental. Como observa Grabar, esto demuestra que los contemporáneos eran conscientes del significado originario de tal fórmula aplicada a la Trinidad y que tal vez justamente su proveniencia, de un ámbito ajeno al bíblico, impedía la asunción oficial del nombre<sup>79</sup>.

Respecto al origen de este módulo, Gerstinger había formulado la hipótesis de una proveniencia latina; pero Grabar, discutiendo sus conclusiones, también a la luz del sucesivo estudio de Papadopoulos, puso de relieve una contradicción de fondo que invalida esa hipótesis. Ésta reside en el hecho de que "los autores de las primeras imágenes que usaron esa iconografía (se trata de los Griegos) no parecen haberla aprovechado para una demostración de orden teológico. Se le atribuiría fácilmente un origen occidental a tal iconografía si -cuando al Padre y al Hijo se agrega la paloma del Espíritu Santo- en las obras católicas, se viese a la paloma llevada por el Hijo (= *flioque*), mientras que las obras ortodoxas la representarían sobre el Hijo, para mostrar que el Espíritu procede únicamente del Padre. Pero no es esto lo que se encuentra en las pinturas bizantinas más antiguas, que -si se las considera desde el punto de vista confesional- podrían pasar por obras

*thème iconographique de la paternité dans l'art byzantin*, en *Cahiers Archéologiques* XVIII (1969) 121-136.

<sup>80</sup> A. GRABAR, *rec. crit. cit.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, 237.

<sup>82</sup> Omitimos tratar los módulos relativos a las Personas divinas iguales a aquellos ya considerados para el área bizantina: en particular los tres personajes idénticos alineados sobre un único trono, o también la variante correspondiente a la *Trinidad del Nuevo Testamento* o el tipo de la *Paternidad*.

inspiradas en la teología latina (miniatura, Viena, Bibl. Nac. supl. gr. y fresco en la Koumbelidiki de Castoria)". Por ello el estudioso concluye: "Creo más bien que la paloma siendo añadida hacia el siglo XII, en Bizancio, a una fórmula iconográfica que hasta ese momento sólo había servido para evocar las relaciones entre padre e hijo, entre Dios Padre y Dios Hijo, la paloma se colocó bajo la figura del Hijo, pensado sólo en el orden habitual de las tres personas de la Trinidad, orden al que correspondía también aquel de las figuras desde lo alto hacia lo bajo"<sup>80</sup>.

Tenemos aquí una demostración del hecho que no se pueden juzgar los monumentos figurativos a partir de posiciones abstractas, y comprendemos mejor que la preexistencia del módulo antropológico del reconocimiento de la paternidad, al que se ha hecho referencia, no es en el campo iconográfico un aspecto de importancia secundaria. Es aquí que el teólogo, o cualquiera que quiera seguir solamente un razonamiento abstracto, puede que no comprenda la diversidad del "hecho iconográfico", sobre todo cuando posee un valor simbólico de tipo afectivo tan fuerte como el de la relación entre padre e hijo. Como sostiene Grabar, no se puede olvidar «el aspecto formal de las figuras suponiendo que esto no influya sobre el significado de las imágenes. Gerstinger lo dice expresamente a propósito del grupo de Abraham con Lázaro sentado sobre sus rodillas. Para él este grupo y aquel de Dios Padre con Dios Hijo sobre las rodillas tienen en común sólo una semejanza: "*rein formel*". Pero es una debilidad del método tradicional, porque en muchos casos, una fórmula iconográfica, semejante en esto a una locución verbal determinada, sirve para expresar una noción más o menos general, aplicable a los sujetos emparentados en profundidad. Ocurre, pues, que conocer el valor semántico de una fórmula de este género significa comprender mejor la imagen que lo utiliza»<sup>81</sup>.

Tengamos, pues, presente que fue la inserción de la paloma del Espíritu en el módulo del reconocimiento de la paternidad lo que contribuyó de forma decisiva para hacerle asumir a la composición un valor explícitamente trinitario; la figura del Anciano de días se convertía así, potencialmente, en la figura propia del Padre.

#### 4. Un nuevo módulo relativo al misterio de las personas divinas en la miniaturas latinas: el *Trono de la gracia*

Antes de pasar a la iconografía del Padre en los tiempos modernos,

---

<sup>83</sup> La referencia bíblica del nombre está tomada de la *Carta a los Hebreos: Teniendo un gran sumo sacerdote, que penetró los cielos... Acerquémonos entonces confiadamente al trono de la gracia, a fin de*

consideremos el nuevo módulo iconográfico trinitario que hace su aparición en las miniaturas latinas del siglo XII<sup>82</sup>. Denominado “Trono de la gracia” por el siglo pasado<sup>83</sup>, representa el desarrollo de la letra T con la cual, en los Misales, comenzaba el Canon de la Misa (*Te igitur clementissime Pater*) y que ya desde hacía dos siglos se había transformado en la figura del Crucificado; está pues en relación con el tema de la muerte sacrificial de Cristo<sup>84</sup>.

### *El Trono de la gracia del Misal de Cambrai*

El *Misal de Cambrai*, de principios del siglo XII (1120), ofrece el primer ejemplo de este nuevo módulo (fig. 12): vemos al Padre sentado en un trono, que sostiene con ambas manos el madero horizontal de la cruz, sobre la que está representado Cristo crucificado, mientras que las alas de la paloma del Espíritu, ubicada entre el Padre y el Hijo, tocan los labios de ambos<sup>85</sup>. El Padre tiene los rasgos del Verbo encarnado y la aureola con cruz. El grupo trinitario está dentro de una almendra teofánica (como lo indica el fondo estrellado) y rodeado por las figuras de los cuatro Vivientes – Evangelistas.

El primer indicio a la nueva fórmula se reconoce en la *Cruz de Lotario* (hacia 980), de claro significado trinitario, en donde la mano divina que sale del hemisferio de la trascendencia se extiende para coronar al Crucificado con una corona de laureles, en cuyo interior aparece la paloma

---

*alcanzar misericordia y hallar la gracia de un auxilio oportuno (Hb 4,14.16).*

<sup>84</sup> Además de los Misales, el *Trono de la gracia* se encuentra representado también sobre algunos altares portátiles y sobre una patena: todas localizaciones que atestiguan la conexión directa de este tipo iconográfico con el tema eucarístico (cf. G. SCHILLER, *Der Gnadenstuhl im Bezug auf den Opfertod*, en *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. II, 133-136).

<sup>85</sup> Esta ubicación de la paloma no es la única: puede también partir de la boca del Padre volando perpendicularmente hacia el Hijo, o estar representada entre los dos pero sin tocar ni al uno ni al otro; puede ser sostenida por la mano del Padre, o incluso hallarse encima del grupo Padre – Hijo. No se encuentra nunca bajo ellos dos, es decir delante del Crucificado, porque esto es imposible desde el punto de vista de la composición, diversamente a lo que sucede en la *Paternidad* donde el Verbo está sentado.

<sup>86</sup> Puesto que no se trata de una Cruz gloriosa (sobre la cual no aparece la figura del Crucificado), y Cristo crucificado no tiene los ojos abiertos del Señor triunfante sobre la muerte sino cerrados del Cristo muerto, el gesto de la coronación no significa aquí la glorificación de Jesús, sino la aceptación por parte del Padre de su sacrificio.

<sup>87</sup> Cf. *Reallexikon für deutsche Kunstgeschichte* IV, 435.

<sup>88</sup> Los primeros ejemplos de *Paternidad* monumental son bizantinos y datan de fines del siglo XII. En la abadía griega de Grottaferrata hay uno ejecutado en torno al 1272: es un fresco en el que el Verbo encarnado está representado no como adolescente, sino como adulto; además de la





Fig. 12. "Te igitur", Misal, Cambrai, Bibl. munic. 234, fol. 2 (G. Schiller, II, fig. 413).

del Espíritu<sup>86</sup>. El nacimiento del nuevo módulo está por tanto esencialmente ligado a la sustitución de la mano divina con la representación del Padre: sustitución facilitada por el texto mismo del Canon que comienza dirigiéndose al "Padre clementísimo", sustitución en la que debieron intervenir por una parte, el conocimiento del módulo bizantino de la *Paternidad*<sup>87</sup>; y por otra, el fuerte sentido del misterio trinitario que en aquel período empujaba a la cristiandad latina hacia la búsqueda de nuevas fórmulas figurativas.

Característico del *Trono de la gracias* es el vínculo entre el tema eucarístico sacrificial y el tema trinitario: al Padre, de "mirada serena y be-

paloma del Espíritu parten rayos (cf. G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, vol. II, Palombi, Roma 1988, 168-169).

<sup>89</sup> Las medidas son: 1,13 x 0,88 mts. Para la descripción cf. N. LAZAREV, *Novgorodian Icon-*

nigna”, Cristo su Hijo le presenta su “santo e inmaculado sacrificio”, el único agradable al Padre, “en la unidad del Espíritu Santo”.

### 5. De la alegoría al realismo antropomórfico: fuertes resistencias en el Oriente bizantino –eslavo

El pasaje, durante el siglo XII, de algunos de los nuevos módulos que hemos examinado, de la miniatura a la iconografía monumental, marca el comienzo de una nueva etapa en el Oriente bizantino: introduce en efecto en el programa figurativo del edificio eclesial, caracterizado por una iconografía de tipo teofánico y por ende simbólico, un género “exegético”, de por sí narrativo – ilustrativo, y por ello predispuesto a la alegoría. Mientras que los diversos Misterios de la vida de Cristo eran representados en vistas de su contemplación por parte de los fieles, composiciones como la *Paternidad* o la *Trinidad del Nuevo Testamento* no eran para contemplarse sino para comprenderse. Además de esto, los que veían y se deleitaban no eran ya la elite de los lectores de los códices miniados sino todos los fieles que frecuentaban las iglesias y para quienes las imágenes tenían un peso de realidad.

Si es verdad que el monje o el literato bizantino -lo cual vale también para el mundo latino- sabían muy bien que atribuir al Padre la figura del Anciano de días no significaba hacer de él una imagen propia, permanecía el hecho que en los nuevos módulos iconográficos relativos a las Personas divinas, para indicar al Padre se había elegido sistemáticamente la imagen del Anciano. Pero en el momento en que entrase en la iconografía monumental, la figura del Anciano de días corría el riesgo de ser percibida no como una de las figuras teofánicas del Verbo sino como “imagen del Padre”: pasando así de la alegoría al realismo antropomórfico. De esta forma el Padre invisible, de quien el Verbo encarnado es la única manifestación, recibiría un rostro propio, una fisonomía propia.

Es claro que sería necesario mucho tiempo para que se manifestase abiertamente la carga potencial destructora de esta postura radicalmente diversa, y ello tanto por parte del iconógrafo ejecutante, como por parte del espectador que se deleitaba, inserta en el tipo de representación narrativo – alegórica. El Oriente cristiano, y en particular la Iglesia rusa, reaccionó con particular vigor a lo que se puede definir como el pasaje del símbolo a la alegoría, y logró al menos en parte limitar los daños.

*painting*, Iskusstvo, Moscú, 1969, 25-26, fig. 31.

<sup>90</sup> Probablemente inspirados en el fresco de Teófano el Griego de la iglesia de la Transfiguración de Novgorod, donde la *Trinidad del Antiguo Testamento* o *Philoxenia* está igualmente flanqueada por estilitas.

<sup>91</sup> Visualmente la disposición es la siguiente:

El modo más simple para seguir las diversas fases de esta reacción es partir de la primera *Paternidad* monumental realizada en Rusia<sup>88</sup>: ella ha sido uno de los principales puntos de referencia de las tomas de posición oficiales de la Iglesia rusa.

### 5.1. La *Paternidad* de Novgorod

La imagen en cuestión es el gran icono de la *Paternidad* de Novgorod de fines del siglo XIV (fig. 13), cuyas dimensiones confirman que estaba destinada a una iglesia<sup>89</sup>: la figura dominante es la del Anciano de días que aparece sentado sobre un trono con respaldo semicircular, revestido con un manto blanco adornado con una franja rojo fuego; su aureola es con cruz y en los espacios entre los brazos de la cruz están representados algunos serafines; en su mano izquierda tiene un pergamino semiabierto. Con la derecha bendice mediante el movimiento del anular unido al pulgar típico



Fig. 13. Icono. Novgorod, siglo XIV  
(Galería Tret'jakov, Moscú).

Padre  
y Santo

e (y) Hijo  
Espíritu

del Verbo encarnado. Sobre sus rodillas se sienta el Emmanuel que con ambas manos sostiene un disco sobre el que está representada la paloma del Espíritu Santo; también él tiene una aureola con cruz con los serafines. Los pies del Anciano se apoyan sobre un escabel rodeado por las ruedas de fuego aladas, consteladas de ojos, de la visión de Ezequiel; dos grandes serafines están a los costados del trono como en la visión de Isaías. Junto al trono aparecen dos santos estilitas<sup>90</sup>, abajo a la derecha se ve a un joven apóstol, probablemente Tomás o Felipe.

El icono está acompañado por inscripciones en paleoeslavo ubicadas en tres lugares: primero a los costados de la cabeza del Anciano donde aparecen en caracteres grandes los nombres de las tres Personas divinas de la Trinidad, así dispuestos: en alto a la izquierda, *Padre*; en alto a la derecha, *e (y) Hijo*; abajo, a la izquierda, *y Santo*; abajo a la derecha, *Espíritu*. Las letras de esta *didascalia* son mucho más grandes que las que se encuentran en los otros lugares; o sea, sobre el respaldo del trono, a la altura de los hombros del Anciano, donde se leen las cuatro iniciales del nombre de Jesucristo: *IC XC*; y, por último, sobre la figura del Espíritu Santo, donde aparece la misma mención del nombre de la Segunda Persona de la Trinidad<sup>91</sup>.

### *Problemáticas teológicas*

Según el historiador del arte ruso Lazarev, es significativo que el apelativo “Anciano de días”, común en los íconos griegos y eslavo-meridionales, esté ausente de este icono novgorodiano, habida cuenta que habitualmente designaba a la Segunda Persona de la Trinidad<sup>92</sup>. Justamente porque al identificar al Anciano de días con el Padre el icono se colocaba fuera de la ortodoxia, en las *didascalias* se agregaron algunas correcciones, casi imperceptibles al ojo, pero muy significativas: por una parte, las cuatro letras del nombre de Jesucristo sobre el respaldo del trono, para subrayar la

---

LARAREV no pone de relieve la presencia de las dos conjunciones “y”, que sin embargo tienen su importancia.

<sup>92</sup> No parece que haya un argumento determinante: de hecho, entre todas las obras que hemos examinado la dicción el “Anciano de días” aparece sólo en el códice de la Biblioteca Nacional de Viena (Supl. gr. 52).

<sup>93</sup> Estos grupos refutaban la autoridad de la Iglesia y los sacramentos; una facción extremista rechazaba incluso a Cristo y limitaba las observancias religiosas a la recitación del Padre nuestro. Los judaizantes no aceptaban el Nuevo Testamento, considerando a Cristo un profeta.

<sup>94</sup> Cf. UPENSKIJ, 203-204.

<sup>95</sup> Cf. *ibid.* Hay que recordar, como observa este autor, que las imágenes de la *Paternidad*, a mediados del siglo XVI, todavía no estaban muy difundidas.

identidad de las Personas de la santa Trinidad, es decir la indivisibilidad y la consustancialidad de Dios Padre y de Dios Hijo. La repetición del nombre de la Segunda Persona de la Trinidad junto a la paloma del Espíritu, para subrayar ulteriormente la indivisibilidad y la consustancialidad de la Segunda y Tercera Personas de la Trinidad. Siempre según Lazarev, el comitente y el ejecutor consideraban esas inscripciones, sin duda, como una protección del dogma de la Trinidad ante las concepciones y representaciones equivocadas de los grupos heréticos de los *strigol'niki* y de los judaizantes que negaban la divinidad del Hijo<sup>93</sup>.

### *Otra hipótesis*

Es necesario decir que quienes concibieron la *Paternidad* de Novgorod no sólo querían realizar una obra que contrastase el arrianismo sustancial de la herejías mencionadas y mostrase la igualdad del Hijo con el Padre, sino que también se daban cuenta del peligro de que en el Anciano de días se viese una representación pura y simple del Padre (y no su imagen indirecta a través de una figura teofánica del Verbo encarnado). En tal sentido se puede comprender el hecho que los nombres de las Personas de la Trinidad no se ponen por separado junto a cada uno de los personajes, sino que aparecen juntos en la inscripción de caracteres más grandes al lado de la cabeza del Anciano, unidos además entre ellos por la conjunción “y”; esta disposición no permite identificar al Anciano con el “Padre”, pues en tal caso lógicamente se deberían referir también a Él los otros dos nombres. La *didascalia* en caracteres más grandes: *Padre e Hijo y Espíritu Santo*, debería por ende entenderse como el anuncio de los nombres de las tres Personas de la Trinidad. Análogamente a lo que sucede en la *Trinidad entre las potestades angélicas* de Viena que hemos comentado, donde los nombres de las tres Personas figuran bajo la miniatura mientras que la *didascalia* “La Santa Trinidad” aparece a ambos lados, también en el icono de la *Paternidad* de Novgorod es manifiesta la voluntad de representar alegóricamente el misterio de la Trinidad, y no de hacer una representación antropomórfica del Padre.

Por otra parte, la triple repetición de las iniciales: *IC XP* junto al Verbo, al Emmanuel y a la paloma del Espíritu, si bien teológicamente inapropiada, en cuanto nombre “histórico” del Verbo encarnado<sup>94</sup>, afirma

<sup>96</sup> Se trataba del responsable de la política exterior (cf. USPENSKIJ, 210, nota 40).

<sup>97</sup> Los otros son los *Seis días de la creación*, el *Símbolo de la fe*, “*Vengan pueblos...*”, “*Oh Hijo unigénito*”; reproducidos en USPENSKIJ, 194-201.

<sup>98</sup> Citado en USPENSKIJ, 211.

que en esta visión celestial ni el Padre ni el Espíritu Santo son contemplados en cuanto tales, sino sólo el Verbo encarnado.

## 5.2. Tomas de posición oficiales de la Iglesia rusa

El teólogo ortodoxo ruso Leonid Uspenskij, que consagra una gran parte de su obra fundamental, *La teología del icono*, a la problemática de las representaciones no bíblicas de Dios, ofrece una reconstrucción rica y detallada de las tomas de posición oficiales de la Iglesia rusa frente al módulo de la *Paternidad*, y naturalmente también ante el *Synthronon* o *Trinidad del Nuevo Testamento*: en ambos casos el nudo de la cuestión era la atribución de una figura propia al Padre, invisible.

Recorramos brevemente las etapas de esa discusión: la primera intervención, en 1551, es la del Concilio moscovita de los Cien Capítulos (*Stoglav*), el cual, tratando sobre el icono de la *Paternidad*, se limita a decir que ninguno de los personajes debía tener la cruz en la aureola y que era un error poner la inscripción *IC XP* en el icono de la *Trinidad*. Nada dice en cambio respecto de la *Trinidad neotestamentaria*<sup>95</sup>.

Poco tiempo después de la clausura de este concilio, un funcionario importante llamado Viskovtyj<sup>96</sup>, apela a la autoridad eclesiástica: los nuevos iconos de tipo alegórico de la catedral de la Anunciación de Pskov, a la cual pertenecían también una *Paternidad* y una *Trinidad del Nuevo Testamento*<sup>97</sup>, son a su parecer “elucubraciones que comentan parábolas”, en los que se expresa “la inteligencia individual más que la Divina Escritura”<sup>98</sup>; su objeción de fondo consiste en poner de relieve que: “No es conveniente representar la Divinidad invisible”, o sea Dios Padre<sup>99</sup>.

Un nuevo Concilio, convocado tres años después (1553-1554) para combatir una herejía, examinó también las críticas de Viskovtij, quien a su vez terminó por ser acusado de querer inmiscuirse en cuestiones que no eran de su competencia. El metropolitano Makarij justificó las imágenes de Dios, aduciendo el criterio de la costumbre<sup>100</sup>: por todas partes en Grecia, sobre el Monte Athos especialmente, se encuentra la imagen de Dios *Sabaoth*

<sup>95</sup> *Ibid.*, 212.

<sup>100</sup> Es interesante señalar que el criterio de la costumbre aparece también en *Sollicitudini nostrae* de Benedicto XIV (cf. F. BOESPFLUG, *Dio nell'arte*, 319).

<sup>101</sup> USPENSKIJ, 213.

<sup>102</sup> Cf. *ibid.*, 251 y 282. El Trono de la Gracia conoció una cierta difusión también en Rusia y forma parte del famoso icono cuadripartido de Pskov.

<sup>103</sup> Cf. USPENSKIJ, 261.

<sup>104</sup> G. FLOROVSKIJ, *Vie della teologia russa*, Marietti, Genova 1987, 23.

<sup>105</sup> En particular la voluntad común de la jerarquía religiosa y del poder político de afirmar

o de la Santa Trinidad. Afirma además que los pintores “no representan la divinidad invisible según su esencia, sino que la pintan y la representan conforme a la visiones proféticas”<sup>101</sup>. Cien años después, el Gran Concilio de Moscú (1666-1667) refuta lo dicho por el Concilio de 1553, recurriendo a expresiones durísimas para prohibir la representación de Dios Padre: en particular prohíbe los temas que no se fundan en un realismo evangélico, es decir: la *Paternidad*, el *Synthronon* y el *Trono de la Gracia*<sup>102</sup>.

La condena oficial no impidió que los temas continuasen siendo representados, aunque su presencia en el interno del edificio eclesial era de hecho limitada por el predominio, en el programa iconográfico monumental, de las teofanías neotestamentarias. La impotencia de las decisiones oficiales atestigua así la fuerza de la costumbre que se convierte en legitimación<sup>103</sup>, pero todavía más la imposibilidad de contrastar el movimiento cultural de fondo desarrollado durante el siglo XVI.

Como sostiene otro gran teólogo ruso de nuestro siglo, Georgij Florovskij, en el cual se inspira el mismo Uspenskij, en la controversia entre las autoridades religiosas y Viskovatij se enfrentaban “dos orientaciones estético-religiosas: el tradicional realismo hierático y un simbolismo nutrido de exaltadas imaginaciones religiosas; la tradición bizantina y la creciente influencia occidental”<sup>104</sup>. En vez de endosarle, *sic et simpliciter* como sucede con frecuencia, la responsabilidad del cambio estético al influjo deletéreo del mundo latino, Florovskij constata su verificación autónoma en Rusia y atribuye al debilitamiento total ya acaecido la influencia creciente del Occidente latino. Por diversos motivos<sup>105</sup>, en Rusia, había cambiado el modo de concebir los íconos: en el período de oro, siglos XIV-XV, expresión simbólica del Misterio ligada a la práctica de la oración interior y obje-

---

la autonomía de la cultura rusa respecto del mundo bizantino, voluntad que consintió incluso en comprender las inclinaciones de Iván el Terrible (1533-1584) hacia Occidente. Como explica FLOROVSKIJ: «El interés por Occidente y el desinterés por Bizancio no era solamente un hecho político sino cultural. Iván no reconocía, ni quería reconocer, la dependencia de Bizancio. “Nuestra fe es cristiana, no griega”, le respondió a Possevino» (Florovskij, 24). Y es muy interesante que el mismo autor compare el espíritu del concilio moscovita de los Cien Capítulos con aquel del Concilio de Trento, justamente por el hecho que en los dos casos se trataba de una contraposición teológica (Florovskij, 20).

<sup>106</sup> *Ibid.*, 22-23. El subrayado es nuestro.

<sup>107</sup> En 1628, Urbano VIII las condenará oficialmente, haciéndolas quemar.

<sup>108</sup> Por ejemplo, en el Tríptico Stefaneschi de Giotto (1320).

<sup>109</sup> BOESPFLUG, 309. [En italiano: “situazione di comparsa”. N. del T.].

<sup>110</sup> En particular los de WYCLIFFE, de HUS y de la Reforma protestante (cf. BOESPFLUG, 310).



to de contemplación; después, a partir del siglo XVI, imagen destinada a “ilustrar” un evento o traducir alegóricamente una idea abstracta.

Florovskij que usa el término “simbolismo” en el sentido de “alegoría”, escribe: «El cambio del siglo XVI, respecto a la iconografía rusa, convulsionó en primer lugar a Novgorod y Pskov; desde allí la nueva tendencia figurativa se difundió a Moscú. Es fácil comprender el significado de semejante cambio, o mutación, que condujo a un alejamiento del realismo hierático de la iconografía precedente y a una mayor atracción por el simbolismo decorativo, o *más exactamente, por la alegoría*. Desde el punto de vista formal, esto se expresó en el surgimiento de nuevos temas y en la creación de aquellas que Buslaev felizmente definió como “composiciones didáctico-teológicas”. El predominio del “simbolismo” determinó la declinación de la escritura iconográfica: el icono devino muy literario, representaba la idea y no los rostros. La misma idea religiosa se disolvía a menudo en trucos artísticos y adornos formales»<sup>106</sup>.

Desde el punto de vista del proceso del pensamiento, cuanto hemos dicho respecto a la transformación profunda experimentada por las imágenes sagradas en Rusia es válido también para el mundo latino: se trata siempre del paso de una actitud simbólico-contemplativa a otra conceptual-descriptiva. Pero en la práctica su impacto fue muy diferente. En el Oriente cristiano tal transformación fue frenada además de, como se ha dicho, por la existencia de un programa iconográfico establecido para el edificio eclesial, por la naturaleza esencialmente simbólica de la Liturgia misma. Fue ésta la que siguió formando “el imaginario religioso” de los cristianos, preservando en ellos el sentido del símbolo.

## 6. La rendición a la alegoría y al realismo antropomórfico en el mundo latino

En el mundo latino, la inclinación hacia la alegoría y el realismo antropomórfico fue favorecida por la concepción de la imagen como instrumento de enseñanza, no de contemplación, y por la ausencia de un programa iconográfico para el edificio eclesial similar al de la Iglesia bizantina. Se comprende así la aparición y multiplicación, a partir del inicio del siglo XIII, de nuevas representaciones alegóricas de la *Trinidad*, ya no limitadas al ámbito reducido del códice miniado, sino insertas, sobre todo en el siglo siguiente, en el edificio eclesial: reaparece el Triángulo, se difunden aque-

---

<sup>106</sup> *Ibid.*

llos que dos siglos después serán llamados, por san Antonino de Firenze, “monstruos”, o sea representaciones de la *Trinidad* con un cuerpo y tres cabezas o bustos, o también una cabeza con tres rostros (fig. 14), u otras variantes<sup>107</sup>. Sin embargo, el fenómeno que más debió contribuir a unir la Persona del Padre a la representación antropomórfica del Anciano es el hecho que, a partir del siglo XIV, su figura comienza a aparecer *sola*, primero sobre los palios de los altares<sup>108</sup>, después en los grandes cuadros de altares,



Fig. 14. "Tabernáculo". Donatello, Orsanmichele, Firenze.

en las cúpulas y en las bóvedas de las iglesias barrocas o de los períodos sucesivos.

Justamente el aislamiento de la figura del Padre y su sistemática representación antropomórfica como Anciano, ha ido transformando de a poco aquella que para los doctos teólogos era una imagen indirecta y alegórica, en una imagen “realística”, convirtiéndola gradualmente en el imaginario de los cristianos, en una “representación de Dios”, una “imagen del Padre”. En este proceso de humanización creciente, la figura del Padre se habría reducido en el tiempo a una “situación de apariencia”<sup>109</sup>, privada de toda densidad de presencia y de significado.

Contra ese proceso iniciado al fin del Medioevo, los teólogos casi nunca tomaron posición: estaba, en efecto, demasiado inserta en la Iglesia latina la noción ilustrativo-didáctica de la imagen; y cuando -como agudamente lo señala François Boespflug en su obra fundamental dedicada a la imagen de Dios en la Iglesia latina- por diversos motivos tuvieron que evaluar la legitimidad de lo que mientras tanto se había convertido en algo de

<sup>107</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>108</sup> El tratamiento del aspecto teológico constituye el objeto mismo del estudio de BOESPFLUG, al que debe referirse quien quiera estudiar el problema de las imágenes religiosas en

uso corriente en la Iglesia, su libertad de pensamiento y de palabra estuvo condicionada por la necesidad de tener en cuenta los diversos ataques iconoclastas<sup>110</sup>. Ahora bien, ceder en el problema de la imagen de Dios hubiera significado conceder a los adversarios una victoria moral: así el problema de las “imágenes de Dios” se unía con aquel otro de las imágenes en general, y desde el momento en que las segundas estaban amenazadas, debiendo ser defendidas, las primeras “fueron inicialmente reservadas y luego justificadas”<sup>111</sup>. Pero a lo largo de este camino de “acomodación” se perdió la distinción clara entre las diversas teofanías: de los elencos de las visiones divinas que se acumulan no resalta el diseño que las ordena en una revelación progresiva en la historia. Por eso la Encarnación se presenta como una teofanía entre otras y desaparece lo que ella posee de único y definitivo, es decir “la instauración de un régimen de visibilidad del Padre de parte y en la Persona del Verbo hecho carne y la superación de todas las sombras de Dios presentes en el Antiguo Testamento pero ya caducas”<sup>112</sup>.

Sobre esta falta de claridad o sobre este “mal entendido”, como lo define Boespflug, en la posición teológica del problema de las imágenes en el interior de la Iglesia latina<sup>113</sup>, se apoyan según el mismo autor otros dos mal entendidos cuya explicación ilumina muy bien el punto de llegada de nuestro estudio.

El primero, que es un mal entendido semántico, consiste en que expresiones como “representaciones de Dios, imagen del Padre”, equívocas en sí mismas, lo son ya de un modo particular cuando, a partir del Medioevo, se pasa de un tipo de expresión simbólica a una representación realista y naturalista: transportadas a un mundo de pensamiento diversos de aquel de los defensores de las imágenes, las nociones clásicas utilizadas por los Padres, como la de semejanza, corren el riesgo «no obstante todas las precauciones oratorias, de asumir un significado realista cercano al contrasentido, al menos por lo que respecta a las “imágenes de Dios”»<sup>114</sup>.

Del mal entendido semántico deriva luego el pastoral: las “imágenes de Dios” que, colocadas en las iglesias, estaban destinadas a todos los fieles y por ello también a la masa de iletrados, tendrían que haber sido

---

Occidente.

<sup>114</sup> BOESPFLUG, 308.

<sup>115</sup> *Ibid.*, 309.

<sup>116</sup> Cf. *ibid.*, 310.

<sup>117</sup> Una desvalorización que, como observa BOESPFLUG, «no contradice para nada la permanencia obstinada, en la memoria occidental, de este Dios en forma de “anciano barbado”, el cual, como un “spot” publicitario, se ha instalado tan sólidamente en el “inconsciente visual”, que ya no se le presta atención» (310). Y podemos observar, por nuestra parte, que significativamente, aquello

explicadas propiamente en cuanto alegorías, a fin de evitar que la alegoría fuese leída de un modo realista. Pero no era esto lo que ocurría; nadie les explicaba a los fieles la diferencia sustancial que hay entre una representación antropomórfica del Padre, que no puede ser sino alegórica, y la representación en forma de hombre de la Segunda Persona de la Trinidad, expresión del misterio de la Encarnación, y en cuanto tal en referencia a la persona histórica de Jesucristo. Pero, por otra parte, ni siquiera esto hubiera sido eficaz puesto que la imagen, cada imagen, se impone por su propio peso de realidad.

Según los pastores “nadie se engañaba”<sup>115</sup>, nadie era tan primitivo como para atribuir a Dios los rasgos de un anciano; si embargo, las representaciones antropomórficas del Padre, puestas junto a aquella del Verbo encarnado, *Imagen de Dios invisible* (Col 1,15), se encontraban visualmente equiparadas por el único común denominador del realismo antropomórfico y en tal sentido engendraban confusión e inducían al engaño. Un engaño de doble filo: por una parte, porque la figura del Padre, que aparecía bondadoso o severo, encima de un acolchado de suaves nubes, adquiría una familiaridad banal, incompatible con el misterio de su Ser, experimentando así una desvalorización constante. Por otra parte, porque el realismo que revestía la figura paterna hacía confusa la percepción de la unidad de la figura de Cristo, el Verbo de Dios hecho hombre (fig. 15). De este modo todo se hacía ambiguo y a fin de cuentas ilusorio.

Se comprende entonces que la carta sobre la legitimidad de las imágenes de las Personas de la Trinidad (*Sollicitudini nostrae*, 1745), en la que Benedicto XIV rechazaba las representaciones antropomórficas del Padre tanto al interno de la Trinidad como representado solo, no haya tenido ningún impacto, ni en sentido positivo ni en sentido negativo, sobre la historia concreta de la imagen del Padre, siempre más débil, siempre más esfumada, siempre menos vista<sup>116</sup>.

En la iconografía contemporánea la figura del Padre ha desaparecido; en realidad, se puede decir que estaba ya muerta cuando Benedicto XIV escribía su carta: ninguna intervención teórica podía influir sobre la desva-

---

que para Boespflug era sólo el mejor ejemplo para dar una idea de la “banalización” a la que se había llegado, se ha convertido en realidad en un conocido “spot” publicitario ideado en Italia en fecha muy reciente.

<sup>118</sup> Cf. A. MALRAUX, *La métamorphose des dieux*, Gallimard, Paris 1957, 198; 211, a propósito del arte románico.

<sup>119</sup> Ch. A. BERNARD, *Teologia spirituale*, Ed. Paoline, Cinisello Balsamo (MI) 31989, 195.

<sup>120</sup> Cf. Ch. A. BERNARD, *Teologia simbolica*, Ed. Paoline, Roma 21984, 428. Como lo señala el P. Bernard, Cristo no puede ser considerado como un símbolo espiritual independientemente de su realidad histórica, como si fuese el soporte sensible de las proyecciones religiosas del hombre; pero



Fig. 15. Negroponte, cuadro de altar de San Francisco della Vigna (part.), hacia 1460.

lorización sufrida por causa de la inadecuación radical inserta en su carácter antropomórfico<sup>117</sup>. Pero todavía más profundamente, ella desapareció por aquel carácter de espectáculo, de representación teatral, y por tanto fundamentalmente de ilusión, que a partir del Renacimiento connota de forma creciente la iconografía del Occidente cristiano. Como explica eficazmente André Malraux, desde aquel momento las imágenes divinas no son más las manifestaciones de una realidad espiritual que pertenece al contenido objetivo de la fe, sino que quieren dar la ilusión de las cosas representadas, crear un mudo ficticio de personajes convencionales.

El Padre a quien “nunca nadie ha visto” y que solamente “el Unigénito Dios, que está en el seno del Padre ha revelado” (*Jn* 1,18) no puede soportar un régimen de ilusión: no hay representaciones posibles para ÉL, porque la trascendencia divina, el misterio de su Presencia, no pueden “representarse”, no pueden constituir la imitación de un espectáculo, sino únicamente “manifestados”<sup>118</sup>. Pero una manifestación que acaece a través de la vía del símbolo. Éste, moviéndose desde lo sensible, hace pasar a otro nivel ontológico y “no es una palabra sobre Dios mismo, sino sobre la relación que establecemos con Dios”<sup>119</sup> y que está basada sobre la fe.

Para la figura del Padre esta vía simbólica es de una riqueza y de

---

el Cristo histórico es verdaderamente un Símbolo privilegiado, en cuanto es Imagen de Dios e impronta de su sustancia (*Hb* 1,2); Revelador del Padre no sólo por medio de su palabra sino a través de su ser. Toda su vida es revelación del Padre (cf. *Initiation au langage symbolique*, apuntes, PUG, Roma 1974, 41).

<sup>121</sup> Naturalmente, en la medida en que las imágenes de Jesús lo presentan simplemente

una complejidad únicas: ella incluye en primer lugar su manifestación en el Verbo encarnado que es el símbolo del Padre<sup>120</sup>, y presupone naturalmente que la representación de Cristo Señor deje transparentar la realidad espiritual, es decir su naturaleza divina, lo cual solamente es posible a través de la vía simbólica que no separa los dos niveles de significado<sup>121</sup>. En segundo lugar, como ha sucedido por más de mil años, se puede expresar por medio de símbolos como el cielo, el rayo, la mano, el trono, que envían al Ser o a la operación divina; pero para ser tales deben hallarse insertos en una composición que sea ella misma simbólica, sino sólo serían signos convencionales.

En la expresión figurativa, el carácter simbólico se expresa necesariamente por medio de la forma, porque el arte es esencialmente forma<sup>122</sup> y “toda forma tiene un contenido interior y es expresión del contenido interior”<sup>123</sup>. Es la forma la que, haciendo percibir y experimentar una “extraneidad” y una alteridad esenciales, puede hacer “aparecer” el sentimiento de la presencia del Inexpresable. En este sentido la forma simbólica no “representa” sino “manifiesta”. Se comprende entonces lo que quiere decir Malraux cuando habla de “la invencible estilización que constituye toda presencia de Dios”<sup>124</sup>. Naturalmente en el ámbito de la fe cristiana todo esto no sólo atañe a las imágenes de las Personas divinas sino también a las representaciones de los Santos, y de un modo particular a la de la Virgen Madre, ya que su persona está íntimamente ligada al misterio de la irrupción y de la presencia de lo Divino en lo humano. En contraposición a la oleografía del siglo XIX y a todas las formas de copia sin vida: neo-románico, neo-gótico, neo-bizantino, el rechazo de lo figurativo en el arte occidental de este siglo tiene el valor de la purificación del imaginario de imágenes percibidas como falsas o inadecuadas. Justamente de la purificación del imaginario cristiano, cualesquiera sean las vías por medio de las cuales es realizada, puede renacer una expresión simbólica capaz de significar el misterio inefable del Padre.

Viale Parioli, 40  
00197 Roma  
Italia

como hombre, no pueden evocar el misterio del Padre que se revela en él.

<sup>122</sup> Cf. T. BURCKHARDT, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Paul Derain, Lyon 1958, 18.

<sup>123</sup> W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, 49.

<sup>124</sup> A. MALRAUX, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, Paris 1956, 69.