

JUAN PLAZAOLA

EL ANICONISMO DEL ARTE PALEOCRISTIANO (En el duodécimo centenario del II Concilio de Nicea)

En el momento en que estoy redactando estas páginas —octubre 1987— se cumplen justamente doce siglos del célebre *horos* del Segundo Concilio de Nicea sobre las imágenes. Es extraño que esta efemérides haya pasado casi inadvertida en los ambientes de los estudiosos de la arqueología, la historia y la teología de la Iglesia.

Entre las pocas celebraciones conmemorativas de este duodécimo centenario cabe destacar el Coloquio Internacional celebrado en el Colegio de Francia (París) los días 2, 3 y 4 de octubre de 1986, con la participación de 35 ponentes representantes de diversas confesiones cristianas. La lectura de las Actas de este Coloquio¹ y de la amplia literatura a la que ellas remiten me han movido a abordar un tema fascinante y considerado aún bastante problemático: el de las imágenes en el arte de los primeros siglos del Cristianismo.

Precisamente a este tema concreto está dedicado el primero de los trabajos publicados en dichas Actas. Su autora es Mary Charles Murray, profesora de Teología en la Universidad de Nottingham, cuya competencia en el tema quedó bien demostrada en un documentadísimo estudio, publicado hace diez años, sobre el arte en la Iglesia primitiva².

¹ E. BOESPFLUG, N. LOSSKY (ed.), *Nicée II (787-1987). Douze siècles d'images religieuses*. Actes du Colloque International Nicée II, tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3 et 4 Octobre 1986, Les Editions du Cerf, Paris 1987, 515 p.

² SISTER M. CHARLES MURRAY, *Art and the Early Church*: JTS 28 (1977) 303-345.

En sustancia, el objetivo tanto de este trabajo de 1977 como de la ponencia presentada en París en 1986, puede considerarse científicamente revolucionario: demostrar que la pretendida hostilidad contra el arte por parte de la Iglesia oficial de los primeros siglos es errónea.

Como contribución al duodécimo centenario de Nicea II, nos ha parecido oportuno abordar de nuevo, a la luz de los estudios más recientes, la tesis del aniconismo del primer arte cristiano y de su coherencia con los primeros textos patrísticos. Expondremos primero (I) lo que se ha llamado la tesis tradicional; luego (II), la crítica que esa tesis ha merecido a la autora citada; (III) nuestra crítica de esa crítica, para terminar (IV) con un ensayo de recopilación sintética.

I. LA TESIS TRADICIONAL

La tesis que sostiene la hostilidad contra las imágenes por parte de los líderes eclesiásticos de los primeros siglos, y que aquí llamamos *tradicional*, se apoya en argumentos varios, algunos quizá algo apriorísticos, pero otros concretados en datos arqueológicos suficientemente comprobados y en textos literarios de cuya autenticidad apenas puede dudarse.

1. Ante todo, el enraizamiento del primer Cristianismo en una cultura y en una tradición judaicas sugiere que los primeros cristianos se sentirían obligados a respetar el Segundo Mandamiento de la Ley mosaica: «No te harás escultura alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas bajo la tierra»³. Es verdad que los pasajes bíblicos paralelos⁴ y su contexto sugieren que la prohibición no era absoluta, sino que se referían a las imágenes destinadas o propicias a ser adoradas como divinidades.

Todavía pocos años antes de la era cristiana, un judío instruido en la lengua y el pensamiento griegos escribía en el *Libro de la Sabiduría*: «A nosotros no nos extraviaron las creaciones humanas de un arte perverso, ni las inútiles obras de los pintores, figuras embadurnadas de colores abigarrados, cuya contemplación despierta la pasión en los insensatos que se abrasan por un cuerpo sin aliento ni vida. Amantes del mal son y dignos de tales esperanzas los que las crean, los que las codician, los que las adoran»⁵.

³ Ex 20,4ss.; Dt 5,8.

⁴ Lv 26,1; Dt 6,13ss.; Ps 96.

⁵ Sab 15,4-5.

En la mente de los primeros seguidores de Cristo alimentados de tradición judía, el arte figurativo estaba vinculado al culto de los ídolos. Por otra parte, el mismo Jesús de Nazaret no había dicho ni hecho nada que pudiera, en este terreno, interpretarse como una innovación. Más bien, Jesús había anunciado, junto con la liquidación de los templos materiales, un culto «en espíritu y en verdad»⁶.

2. Y si acudimos a sectores próximos a culturas no judaicas, nos encontramos con que para los primeros escritores eclesiásticos, muchos de ellos nutridos de neoplatonismo, la imagen material no tenía sentido, porque la verdadera imagen de Dios era Cristo Jesús, y también el hombre santificado por la gracia⁷.

TACIANO (c. 120-c. 173), un oriental que había visto muchas estatutas griegas y «se había reído ante ellas»⁸, las ataca sobre todo por ser la glorificación del pecado; pero, al mismo tiempo, su condena recae sobre el arte en general. Como ha escrito un comentarista, «si la Iglesia hubiese adoptado el fanatismo de Taciano, no hubiese vuelto a esas *bagatelas* que son las obras de arte»⁹.

La argumentación de ARÍSTIDES, un apologeta del mismo siglo II, revela el acusado sentido de la trascendencia probablemente heredado del Judaísmo, y en el que debió apoyarse la resistencia de los tres primeros siglos cristianos a toda imaginiería: ¿Qué honor puede darse a la divinidad, esencialmente invisible, atribuyéndole un cuerpo visible?¹⁰

SAN IRENEO (c. 130-c. 208), un oriental del Asia Menor, trasplantado a Occidente y Obispo de Lyon, sólo ve en la imaginiería religiosa una costumbre pagana, y condena a los discípulos de Carpócrates que rodean de verdadero culto a las imágenes de Cristo y a las efigies de los filósofos¹¹.

En la coyuntura de los siglos II-III, en Occidente seguimos sin hallar testimonios sobre imágenes que hubieran existido en ese tiempo; en cambio, varios son los textos que respiran una clara prevención u hostilidad contra el arte figurativo.

⁶ Jn 4,23.

⁷ ORÍGENES, *Contra Celsum*, VIII, 17ss.; PG 11, MINUCIO FÉLIX, *Octavius*, XXXII; PL 3, 354; LACTANCIO, *Instit.*, II, 2; PL 6, 259-260.

⁸ *Adv. Graecos*, XXXIV; PG 6, 875.

⁹ CHARLY CLERC, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II siècle*, París 1915, p. 138.

¹⁰ *Apol.*, XIII, 3.

¹¹ *Adv. Haer.*, I, XXV, 6; PG 7, 685.

Desde luego, los argumentos con que MINUCIO FÉLIX satiriza los ídolos paganos pueden valer igualmente contra los iconos cristianos, particularmente si se trata de escultura¹².

TERTULIANO (155-220) recuerda a los fieles la tradición mosaica¹³, aunque parece sentirse obligado a explicar por qué algunas representaciones plásticas del Antiguo Testamento (como la serpiente de bronce en el desierto o los ángeles de oro en el Arca) no contravenían esa Ley, ya que no se prestaban a la idolatría¹⁴. En su libro sobre los Espectáculos afirma que puesto que el Señor «prohíbe que se haga cualquier clase de imágenes, ¿cuánto más prohibirá las imágenes de sí mismo?»¹⁵.

En esa misma época, en Oriente, CLEMENTE de Alejandría (150-220), después de denunciar la obscenidad de las estatuas y pinturas paganas, contrapone la actitud de los cristianos a quienes aplica el Segundo Mandamiento de la Ley¹⁶, censura la mentira del pretendido poder representativo de las artes, comparando a los artistas con estafadores¹⁷, y al reprochar a las mujeres, en esta obra, su afán de mirarse al espejo, recuerda una vez más que Moisés prohibió hacer imágenes semejantes a Dios¹⁸.

En cuanto al prolífico escritor ORÍGENES (185-254), es evidente y lógico su rechazo de las imágenes materiales. Orígenes insiste sobre el *eikon* de Dios en el hombre, y lo pone en contraste con las representaciones sensibles de la divinidad. La verdadera estatua o imagen de Dios es el hombre que se santifica y «se configura según la imagen de Dios Creador», y la más perfecta es «la que se levanta en nuestro Salvador; El fue quien dijo: El Padre está en mí»¹⁹.

¹² *Octavius*, 24, 1; PL 3, 312: «Quanto verius de diis vestris animalia multa naturaliter iudicant! Mures, hirundines, milvi non sentire eos sciunt; rodunt, inculcant, insident, ac nisi aligatis, in ipso dei vestri ore nidificant; araneae vero faciem eius intextunt et de ipso capite sua fila suspendunt. Vos tergitis, mundatis, eraditis, et illos... quos facitis, protegitis et timetis.»

¹³ *Adv. Marcionem*, IV, 22; PL 2, 413-414; *De idol.*, IVss.; PL 1, 665-666.

¹⁴ *Adv. Marcionem*, 2, 22; PL 2, 337.

¹⁵ *De spect.*, 13; PL 1, 721.

¹⁶ *Cohort. ad gentes*, IV; PG 8, 161-162.

¹⁷ *Strom.*, VI; PG 8, 687.

¹⁸ *Paedag.*, III, 2; PG 8, 220.

¹⁹ *Contra Celso*, VIII, 17; PG 11, 1544: «Las imágenes y las ofrendas que convienen a Dios no son las fabricadas por artesanos vulgares, sino las que labra y modela en nosotros el Logos de Dios, las virtudes... En todos aquellos que, de acuerdo con el Logos divino, se han fabricado para sí la templanza, justicia, fortaleza, sabiduría y piedad y demás imágenes de virtudes, en éstos, decimos, se levantan las estatuas, con las que estamos convencidos se honra debidamente al que es prototipo de todas las imágenes, imagen del Dios invisible.» Citamos la trad. de D. RUIZ BUENO en su edición de la BAC, 1967, p. 534.

3. «El arte cristiano —ha escrito Dom Henri Leclercq— debe poco a la Iglesia, apenas la tolerancia, porque entró en ella como un intruso, y de una manera tan limitada, tan modesta, que se necesitó tiempo para darse cuenta de que existía y que quería vivir, durar y ser reconocido. Cuando se comprendió esa ambición, era demasiado tarde para combatirla y desalentarla»²⁰.

Efectivamente, a pesar de las recriminaciones de apologetas, pedagogos y teólogos, el símbolo, la alegoría, la figura y hasta la escena histórica fueron apareciendo en las paredes de las catacumbas y en las losas de los sarcófagos, ganando la imaginación y la sensibilidad de los cristianos. Un texto de Tertuliano se refiere al Buen Pastor representado en algunos vasos cristianos²¹, y Clemente habla de las figuras grabadas en los anillos de los fieles²², y casi de ese tiempo (entre los años 230-260) son las figuras más antiguas que conservamos en los muros de los cementerios y en los sarcófagos.

El hecho de que a pesar de esa actitud anti-icónica, mostrada por quienes podrían representar el pensamiento de la jerarquía, se fueran infiltrando las imágenes en el primer arte cristiano se explica tradicionalmente por una intrusión de las costumbres paganas, intrusión que se habría producido por mediación de los laicos, en oposición con el pensamiento oficial de la jerarquía.

4. A principios del siglo IV, tanto en Oriente como en Occidente, fue necesario recordar a los cristianos de a pie la costumbre oficial de la Iglesia.

En Elvira de España (antigua Illíberis, junto a Granada), un sínodo local entre los años 305-312 juzgó conveniente prohibir las imágenes, al menos en lugares de culto: «*Picturas in ecclesiis esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.*»

Este canon molestaba a los escritores contrarreformistas como Baronio, que pretendió considerarlo apócrifo, y Belarmino, que intentó buscar una cómoda interpretación, diciendo que el sínodo de Elvira quería sólo evitar las irreverencias de los gentiles en un tiempo que todavía era de persecución, ya que se refería sólo a un arte iconográfico mural. Todavía en el siglo pasado el célebre arqueólogo Rossi opinaba de la misma manera. Según él, en el canon debía subrayarse una palabra esencial: «*Picturas in ecclesiis.*» Pero el texto no abona esta inter-

²⁰ DACL, t. VII, *Images*, t. VII, p. 182.

²¹ *De pudic.*, VII; PL 2, 1000.

²² *Paedag.*, III, 11; PG 8, 246-247.

pretación, ya que inmediatamente parece sugerirse la razón de tal prohibición: «Para que no se pinte en las paredes lo que se venera y adora.»

5. Pocos años después, hacia 324, en Oriente tenemos la célebre Carta del historiador Eusebio de Cesarea a la princesa Constancia, hermana del Emperador, quien le había escrito pidiéndole que le consiguiera una pretendida imagen de Jesús.

En su Carta, Eusebio le hace observar la distinción entre la imagen de Cristo en su preexistencia eterna y la «figura de siervo» que adoptó en la Encarnación. Naturalmente, la princesa le pedía una representación de la imagen terrenal del Salvador. Y Eusebio le hace ver que tal exigencia no es legítima, porque la divinidad nunca abandonó al Salvador durante su existencia terrestre (como se demostró en la Transfiguración) y su estado actual después de la Resurrección excluye todo intento de pintar a Cristo en forma material.

Como argumento adicional a ese razonamiento teológico, Eusebio añade: «¿Te olvidas acaso del precepto por el que Dios prohíbe hacer imágenes ni de los seres del cielo ni de cuanto hay en la tierra? ¿Acaso oíste semejante cosa en la Iglesia tú misma o indirectamente a través de otros? ¿No han sido estas imágenes perseguidas por todo el orbe y desterradas de la Iglesia, y no es bien notorio que nosotros somos los únicos a los que eso es ilícito?... Yo sigo a Pablo que nos enseñó a todos que no debemos dedicarnos a cosas carnales»²³. Y de paso, Eusebio menciona que confiscó unas supuestas representaciones pictóricas de Cristo y de San Pablo, que poseía una mujer, para evitar que se pudiese acusar a los cristianos de idolatría.

Es verdad —prosigue Eusebio— que algunas sectas heréticas poseen y veneran imágenes de los fundadores de la secta. Se sabe que hay quien da culto a un retrato de Simón Mago, y el mismo Eusebio recuerda haber visto una imagen de Mani en una ceremonia de sus seguidores. Por el contrario —dice—, los cristianos dan culto espiritual a su divino Salvador, después de purificar sus corazones; y quienes desean ver imágenes tienen al divino Logos como el mejor de los pintores.

No podemos precisar en qué grado estos testimonios del canon de Elvira y de la Carta del Obispo de Cesarea representan la postura oficial de la Iglesia en los primeros decenios del siglo IV. Pero sí se puede suponer que, todavía en esa primera mitad del siglo, la actitud de los líderes eclesiales era más bien resistente, aunque la tendencia iconófila, iniciada en el siglo III, seguía sin duda propagándose.

²³ PL 20, 1545.

6. Todavía a fines de ese siglo se produce el caso de San Epifanio, Obispo de Salamina de Chipre (m. 403), quien, visitando Palestina y entrando en la iglesia de una aldea (Anablata), irritado ante una cortina que, según los cristianos, representaba a Cristo o a un santo («non enim satis memini cuius imago fuerit», dice el texto latino), la arrancó y desgarró. Y porque se quejaron los cristianos de aquel pueblo de que les había dejado sin cortina, San Epifanio envió otra al sacerdote de aquella comunidad, recomendándole «in ecclesia Christi istiusmodi vela, quae contra religionem nostram veniunt, non appendi»²⁴.

Este episodio lo conocemos por una carta del mismo San Epifanio al Obispo Juan de Jerusalén, divulgada por una traducción latina de San Jerónimo²⁵, pero de la que se conserva también un texto griego.

7. Puede decirse que, desde hace un siglo, lo que acabamos de resumir en las páginas precedentes constituye la opinión general de los especialistas de la historia y la arqueología cristianas²⁶.

Las imágenes fueron entrando en la Iglesia «desde abajo», en un paulatino proceso de «paganización» o «helenización» de la Cristiandad. Los nuevos conversos, sobre todo a partir del siglo IV, no podían quedar satisfechos con oír la palabra de Dios tal como se hallaba en las Escrituras, y con un culto «in spiritu et veritate», sino que deseaban

²⁴ PL 22, 526.

²⁵ Véase un extracto de esta Carta de San Epifanio de Chipre a Juan de Jerusalén según el texto de San Jerónimo traducido al castellano por D. RUIZ BUENO, *Cartas de San Jerónimo*, Madrid 1962, BAC, t. I, p. 402: «Entré para hacer oración y vi allí una cortina colgada ante las puertas de la misma iglesia, teñida y pintada, con una imagen de Cristo o de algún santo. En realidad, no recuerdo a punto fijo de quién era la imagen. El caso es que, al ver en la iglesia de Cristo, contra la autoridad de las Escrituras, colgar la imagen de algún hombre, hice pedazos la cortina, y di más bien a los guardianes del lugar el consejo que con ella envolviesen el cadáver de algún pobre y lo llevaran a enterrar. Pero ellos se contrariaron y murmuraron diciendo: 'Si tenía ganas de rasgar la cortina, lo justo era que hubiera dado otra en cambio.' Yo lo oí y les prometí que la daría y la mandaría sin demora.»

²⁶ E. VON DOBSCHUTZ, *Christusbilder*, Leipzig 1899; H. KOCH, *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen* (FRLANT, 10), Göttingen 1917; H. LECLERCO, *Images*, en DACL, t. VII, 180-302; W. ELLIGER, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten* (Studien über christlichen Denkmäler, XX), Leipzig 1930, 1-98; Th. KLAUSER, *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie: Jahrbuch für Antike und Christentum* 3 (1974); G. B. LADNER, *The Concept of the Images in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*: *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953) 3-34; E. KITZINGER, *The Cult of Images in the age before Iconoclasm*: *Dumbarton Oaks Papers* 8 (1954) 83-150; J. D. BRECKENRIDGE, *The Reception of Art into the Early Church*, en *Überlegungen zum Ursprung der frühchristlichen Bildkunst* (IX Congreso Internazionale di Archeologia Cristiana), Roma 1975, 29-38.

además ver y tocar aquello que adoraban. A los teólogos y jerarcas de la Iglesia les costó aceptar estas nuevas costumbres, y no lo hicieron hasta bien entrado el siglo IV²⁷.

Aceptada esta tesis, se fue asumiendo también otra, en relación con el origen de la crisis iconoclasta. Casi todos estos investigadores, pero sobre todo Elliger y Kitzinger, llegaron a la conclusión de que el aniconismo no fue una tendencia exclusiva de los tres primeros siglos, sino que, a pesar del nacimiento y continua expansión de los iconos y hasta de su culto, la corriente anicónica se mantuvo, si bien limitada a ciertos sectores, en el curso de los siglos posteriores²⁸.

De esta manera, la hostilidad a las imágenes que estalló en la crisis iconoclasta del siglo VIII debería ser interpretada a la luz de un proceso endógeno al mismo Cristianismo.

Toda esa visión histórica del problema de las imágenes que, aunque suficientemente conocido por cualquier historiador del arte y de la teología, hemos preferido exponer con cierta minuciosidad como cuadro de referencia al que poder remitir al lector, fue puesta recientemente en tela de juicio en un documentadísimo estudio que merecidamente halló un largo eco en sectores especializados.

II. UNA REVISION CRITICA

No es fácil resumir este documentado estudio de la profesora M. Charles Murray, alegato audaz de 42 apretadas páginas, cargadas de notas y de referencias, con el que pretendió en 1977 demoler la tesis tradicional que acabamos de exponer. Intentamos extractar sus principales argumentos.

1. Puesto que la tesis del primitivo aniconismo del primer arte cristiano se apoya sustancialmente en que los primeros Padres concedían validez absoluta al Segundo Mandamiento del Decálogo que prohibía las imágenes, la tesis quedaría debilitada si se probara que tal interpretación no es legítima.

Ahora bien, un análisis riguroso del pensamiento teológico de los escritores de los tres primeros siglos induce a pensar que no tomaban

²⁷ PAUL J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford 1958, p. 215.

²⁸ E. KITZINGER, *The Cult of Images...*, p. 129: «Both opposition and defense were aroused long before the issue was joined in the reign of Leo III.» PETER BROWN, *A Dark-Age crisis: aspects of the Iconoclastic Controversy: The English Historical Review* 88 (1973) 2: «It was a crisis within Byzantine Christianity itself.»

en serio tal prohibición de la Ley mosaica. Hasta mediado el siglo II parece que no hubo un análisis teológico sobre la significación y validez de la Ley antigua para la vida de la Iglesia. El estudio de algunos textos primitivos sugiere que la Ley estaba poco acreditada. San Justino no alude a ella cuando habla de las virtudes. Clemente Alejandrino la interpreta sólo simbólicamente. Otros Padres echan mano del Antiguo Testamento de una manera poco coherente. Todo induce a pensar que las alusiones de los primeros escritores eclesiásticos al Segundo Mandamiento no pueden interpretarse como si se pretendiera darle una validez estricta en la comunidad cristiana.

Ni siquiera es cierto que el Segundo Mandamiento fuera interpretado por los mismos judíos con la rigidez que pretenden darle los estudiosos partidarios de la tesis tradicional. En los cementerios judíos de la misma época aparecen representaciones simbólicas y figurativas. Se conserva el sarcófago de un israelita de profesión «zoógraphos», es decir, «pintor de seres vivos». Las pinturas descubiertas en la sinagoga de Dura Europos demuestran que no se evitaba ni siquiera la figura humana.

Es inadmisibles, por tanto, que el trasfondo doctrinal y cultural del primer arte cristiano fuera un medio judaizante hostil a la figuración, cuando los mismos israelitas habían abandonado una interpretación rigurosa de la prohibición mosaica, sólo orientada a evitar la idolatría.

2. En cuanto a los textos de los Padres aducidos a favor de la tesis anicónica tradicional, hay que advertir ante todo que el número de textos aducidos es muy reducido en comparación con el peso que se les atribuye. Se les presenta en orden cronológico para acentuar arbitrariamente su vinculación ideológica. Se omiten textos que podrían admitir una interpretación contraria. Se atribuye una notable autoridad a escritores de doctrina desviada como Tertuliano, y en cambio, se minimizan textos de los grandes Capadocios del siglo IV.

Se concibe una comunidad cristiana fuertemente dividida entre jefes y masa laical, como si ésta fuera una masa sensible a supersticiones y presiones del animismo contemporáneo, y no una comunidad estrechamente ligada a unos líderes en cuya elección intervenía directamente.

Algunos de los textos más frecuentemente citados no se refieren *in recto* al uso de imágenes, sino más bien a la fabricación de ídolos²⁹, o implican una cierta depreciación neoplatónica de los símbolos más

²⁹ TERTULIANO, *De idol.*, 4, 1.

que un explícito rechazo de su uso³⁰. Otros textos, más aparentemente anti-icónicos, pueden recibir una interpretación menos hostil si nos fijamos en su contexto, en el que la censura va en otra dirección³¹, o se refieren a un sector particular de cristianos³².

3. Las tres piezas mayores a favor de la tesis tradicional son el canon de Elvira, la carta de Eusebio a Constancia y el episodio iconoclasta de San Epifanio.

La autoridad del canon de Elvira a favor de la tesis anicónica debe devaluarse porque se trata de un sínodo local, celebrado en circunstancias especiales (todavía en la era de las persecuciones); quizá se refiera sólo a la representación de la figura de Cristo; y puede que lo que se quiera evitar sea un arte *mural* en lugares donde una irrupción de policía imperial podría provocar una profanación execrable. Por otra parte, hay algún testimonio contrario, como es el de las pinturas murales del baptisterio cristiano de Dura Europos.

4. En cuanto a la famosa carta de Eusebio a Constancia, hay dudas sobre su autenticidad. En cambio, las referencias a imágenes de Cristo en la *Vita Constantini* del mismo Eusebio son positivas (tanto que Klauser se creyó obligado a juzgar interpolados esos pasajes). La invocación de prohibiciones mosaicas va en contra de la teología de la historia de Eusebio, para quien todo el Antiguo Testamento llegaba a su consumación en la Encarnación.

No se debe supervalorar un texto incierto de un autor que, ya en su tiempo, era considerado como semiarriano. «La Carta parece ser de una naturaleza tan incierta, en muchas áreas, que no puede utilizarse como prueba evidente de una actitud de hostilidad al arte por parte de Eusebio, y a través de él, de toda la Iglesia del siglo iv. Y como su origen es completamente oscuro, y su contenido no tiene coherencia con lo que conocemos de las concepciones (de teología de la historia) del mismo Eusebio, incluso su autenticidad resulta dudosa. Si, a pesar de todo, fuera auténtica, lo más que se puede decir es que se refiere específicamente a un icono de Cristo...»³³.

Si, como parece, Eusebio quiere decir que «no existían tales ejemplos de iconos en la Iglesia», tal argumento resulta falso, pues en la misma Basilica Laterana el Emperador acababa de erigir el famoso

³⁰ CLEMENTE Al., *Strom.*, 6, 16, 147.

³¹ TERTULIANO, *De pudic.*, 7, X, 12; CLEMENTE, *Paedag.*, 3, 12, 1; ASTERIO DE AMASA, *Homilía I sobre el rico y el mendigo Lázaro* (PG 40, 167).

³² S. AGUSTÍN, *De moribus Ecclesiae Catholicae*, I, 34.

³³ M. CHARLES MURRAY, *Art and the Early Church*: JTS 28 (1977) 336.

«fastigium» que, según el *Liber Pontificalis*, estaba coronado por una estatua argéntea de Cristo, de cinco pies de altura, con los Apóstoles y los ángeles.

5. En cuanto al episodio de San Epifanio, si nos atenemos al texto griego de la carta del santo a Juan de Jerusalén, tal como se conserva en un florilegio de textos iconoclastas del Concilio del año 815, recogido por Nicéforo de Constantinopla, lo que se deduce es que Epifanio desgarró no una cortina en la que él viera una representación de Cristo, sino una pintura idolátrica en la que algunos espectadores simples pretendían ver la imagen de Cristo o de un santo.

La protesta de los cristianos de aquella aldea se dirigía al hecho de que el santo les hubiera dejado sin cortina y no se hubiera cuidado de sustituirla por otra. Por otra parte, el texto griego omite todo lo que la Carta de Epifanio, en la versión latina de San Jerónimo, transmite como argumento bíblico invocado por San Epifanio.

6. En conclusión, dice la autora: «Parece razonable concluir que no hay razones suficientes para sostener que los Padres de la primitiva Iglesia fueran hostiles al arte»³⁴. Nunca existió, en este punto, la pretendida dicotomía entre los *textos* autoritativos y la *práctica* cristiana.

Lo que siempre se quiso evitar fue el peligro de idolatría, y el arte figurativo que se practicó no inducía a ella. Es insostenible que la jerarquía no estuviese de acuerdo con un arte (el de las catacumbas y sarcófagos) que se practicaba, al fin del siglo II, «in facie Ecclesiae».

Consecuentemente, también es insostenible que haya existido una vinculación genética entre el aniconismo de los tres primeros siglos y el estallido de la Iconoclasia en el siglo VIII. Al inicio del arte paleocristiano se trata del simple *uso* de las imágenes; en el siglo VIII se trata de legitimar el *culto* a las imágenes.

El error metodológico de los estudiosos de los últimos ochenta años ha estado en querer hacer la historia de la Iglesia primitiva sólo a base de los textos literarios, sin dar la debida relevancia a los documentos materiales, relegándolos al estudio de los arqueólogos.

³⁴ a.c., p. 342.

III. CRITICA A UNA CRITICA

El estudio de Mary Charles MURRAY (Ch. M.) debió ser considerado en 1977 por muchos estudiosos como un poderoso golpe de ariete contra una teoría considerada «in possessione» en el curso de los últimos cien años. Los ensayos posteriores que implican alguna relación con el arte de los primeros siglos no han podido menos de tenerlo en cuenta.

La autora del ensayo que ahora criticamos, al ser invitada a participar en el Coloquio Internacional del Colegio de Francia, en octubre de 1986, conmemorativo del duodécimo centenario de Nicea II, nos informa que la ponencia que se le encomendó tenía esta formulación: «Acabar de una vez por todas con la pretendida iconofobia de los primeros siglos cristianos.» Y ya desde el mismo prólogo de su disertación, Ch. M. tiene la honradez de confesar: «Sería ciertamente gratificante si pudiéramos llegar a una conclusión determinante de una vez por todas, pero la investigación reciente nos muestra que no hemos terminado aún con este problema.»

Y es que, en efecto, son varios los puntos en los que la argumentación de Ch. M. parece flaquear. De principio, extraña la audacia de una revisión y análisis. Estudian la cuestión cada uno desde su propia esejemplo del fenómeno por el que una aseveración consigue convertir en verdad establecida lo que inicialmente era sólo tema de una opinión de especialistas»³⁵.

Los autores que han asumido la tesis vigente en los últimos decenios no se han limitado a repetirla como si fuera una tesis que no necesitara revisión crítica que se inicia observando que la tesis tradicional «es un pecialidad; muchos de ellos aportan nuevos indicios, analizan los textos a la luz de nuevas indagaciones, hacen labor de primera mano, y sobre todo matizan sus formulaciones. Por ejemplo, W. Elliger, uno de los más citados por la historiadora inglesa, al hablar de los Apologetas, señala que no encuentra ninguna expresión que, referida a la imagen de Cristo concretamente, suponga un rechazo claro ni tampoco una manifiesta aprobación. Matiza el pensamiento de los grandes Padres Capadocios y muestra cómo progresivamente va creándose una corriente de opinión favorable al uso de las imágenes. Trabajos posteriores, como los de Kitzinger, Ladner y Paul Alexander, están muy lejos

³⁵ a.c., p. 303.

de reducirse a una «reiterada afirmación de una tesis aceptada sin adecuado análisis».

Por otra parte, resulta algo extraño que se pretenda demoler la tesis tradicional sin que se aporte el descubrimiento de nuevos hechos. Excluido algún dato nuevo, pero discutible, contra la autenticidad de ciertos textos que avalaban la tesis tradicional, lo que ahora pretende fundamentar una nueva visión del problema es una *reinterpretación* que quiere justificarse con una nueva metodología.

Digamos también, ya desde el principio, que no estamos de acuerdo con una formulación del tema que, en esta investigadora, es común con muchos autores que cita. La expresión «hostilidad al arte» nos parece totalmente impropia y corre el riesgo de facilitar un enfoque falso de la cuestión. No se debe decir que la tesis tradicional defiende la «hostilidad al arte» en los primeros siglos cristianos, sino la «hostilidad a las imágenes», dando a este término una significación que conviene precisar desde el principio.

Todo arte plástico, y no sólo el arte cristiano, puede ser *abstracto* u ornamental, *figurativo* e *icónico*. Y estas tres modalidades pueden darse progresivamente, como parece fue el caso del arte cristiano. La tesis tradicional, con formulaciones más o menos exactas por parte de los estudiosos, sostiene que el arte paleocristiano fue pasando, paulatinamente, de ser un arte ornamental y simbólico a un arte figurativo y narrativo, hasta terminar en un arte propiamente *icónico*: en el que el artista parece invitar al contemplador a concentrar su atención en la figura o retrato de una persona.

Si se tiene presente esta distinción en el lenguaje plástico, es más fácil admitir, con los datos que poseemos, el aniconismo de los tres primeros siglos y reconocer que la discutida «hostilidad al arte» se reduce a una repugnancia al uso de los «iconos», que sólo se fueron difundiendo en la segunda mitad del siglo iv.

Intentaremos ahora someter a examen cada uno de los argumentos expuestos por la historiadora inglesa.

1. Ante todo, el empeño por devaluar la fuerza y el crédito que la Ley mosaica debía tener en los primeros líderes eclesiales, además de apoyarse en argumentos poco convincentes, lleva el debate al terreno de los textos literarios, doctrinales y explícitos, en el que tanto la tesis tradicional como la contraria carecen de un número suficiente de pruebas concluyentes. De los textos sólo se puede derivar una confirmación de una tesis probada *aliunde*. La prueba más importante del aniconismo cristiano de los primeros siglos es la ausencia misma de imágenes,

y la lógica con la que *a priori* se induce la coherencia entre tal ausencia y la tradición cultural judaica³⁶.

Creemos que tanto Ch. M. como algunos de los afiliados a la tesis tradicional atribuyen una excesiva relevancia a los textos dogmáticos y doctrinales, como si el arte tuviera que responder inmediatamente a la ideología de los líderes intelectuales y religiosos. El arte no es un asunto de formulaciones racionales, sino de actitudes de la sensibilidad. La sensibilidad es ambigua e imprecisa por naturaleza. Se va formando paulatinamente mediante la sedimentación lenta de ideas y doctrinas; y, una vez formada, se mantiene viva durante mucho tiempo, incluso cuando ya las ideas que la generaron fueron sustituidas por otras. Ha podido haber un arte de inspiración arriana o monofisita incluso allí donde ya desaparecieron los adeptos de Arrio o de Eutiques. Es natural y lógico que, en los primeros siglos, hubiera un arte austeramente anicónico correspondiente a una sensibilidad de larga inspiración judaica.

2. Sólo como argumento de convergencia con la falta de pruebas materiales icónicas en los tres primeros siglos y con la lógica de una sensibilidad de herencia judaica, tienen fuerza algunos textos de los escritores eclesiásticos de la época, no tanto por lo que dicen cuanto por el silencio que muestran respecto a un arte icónico coetáneo. Pensamos que el argumento «e silentio» al que recurre T. Klauser conserva toda su fuerza³⁷.

Y el hecho de que cuando aparece el primer arte cristiano, al menos según los datos que nos ha dejado la arqueología, sólo esté constituido por símbolos y no por figuras, y luego por figuras y no por imágenes, nos parece que se ilumina bastante con los textos de Clemente de Alejandría recordando el Segundo Precepto del Decálogo.

Ch. M. argumenta que, antes del siglo IV y del Concilio de Elvira, no podemos encontrar ninguna explícita condena del uso de imágenes. No parece absolutamente cierta esta afirmación si nos atenemos al significado inmediato de algún texto de Clemente Alejandrino (que Ch. M. omite) y que dice expresamente: «A los cristianos nos está prohibido

³⁶ «From the Synagogue the Early Church inherited its hostility to religious art, which both identified with paganism.» PAUL J. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephorus of Constantinople*, Oxford 1958, p. 214.

³⁷ «Wichtig ist dass Klemens an dieser Stelle unter den für den Christen möglichen Siegelbildern keine menschlichen Figuren nennt; insbesondere hat er weder das Motiv des 'Guten Hirten' noch das der 'Orans' angeführt. Diesmal ist wieder das argumentum e silentio zwingend.» *Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst*. En *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*: Jahrb.f.Antike u. Christ. 3 (1974) p. 330.

ejercer un arte manifiestamente engañoso; porque dice el Profeta: No harás ninguna imitación de cuanto existe arriba en el cielo y abajo en la tierra»³⁸. Y al referirse a ese arte engañoso (*apatélón*), un sabio conocedor de la cultura helenística no podía menos de pensar en la falacia (*apaté*) de toda mimesis artística³⁹. Por otra parte, nada tiene de extraño esta relativa ausencia de textos condenatorios, pues es la lógica correspondencia a una ausencia de arte icónico.

De los primeros años del siglo III sólo tenemos noticia de algunos signos simbólicos en los anillos-sellos citados por Clemente Alejandrino (la paloma, el pez) y la figura simbólica del Buen Pastor en los cálices a los que se refiere Tertuliano. Incluso las primeras figuras que aparecen pintadas en las más antiguas paredes cementeriales, mediado el siglo III (el Buen Pastor, la Orante, Jonás, etc.) son figuras simbólicas. En cuanto a la plástica, las escenas igualmente simbólicas que muestran los sarcófagos cristianos más antiguos (del 250 en adelante)⁴⁰, con paisajes idílicos, pastores y ovejas, y escenas esquemáticas de enseñanza filosófica, constituyen un primer paso figurativo, de evocaciones antiguas, en el que incluso los paganos podían sentirse expresados.

La única excepción que puede aducirse a favor de un arte figurativo cristiano de la primera mitad del siglo III es el de Dura Europos. Y, dada su excepcionalidad, no carece de peso la razón aducida por Klauser que la explica por su situación en la frontera de la Cristiandad⁴¹.

3. Pasemos a las tres pruebas mayores que sostienen la tesis tradicional.

La fuerza del canon de Elvira, no obstante los argumentos de Ch. M. para debilitarla, se mantiene sustancialmente igual. No se puede minimizar su importancia por tratarse de un sínodo local, ya que sus cánones son citados honoríficamente en el Concilio de Sárdica (343) y en el

³⁸ *Cohort. ad gentes*, IV; PG 8, 162.

³⁹ Ese engaño (*apaté*), al que se refiere Clemente en un contexto en que cita a Praxíteles, Lisipo y Apeles, bien podría ser, en la mente de este retórico alejandrino, el «dulce engaño de la poesía» y el arte (*apaté*) al que ya se refirió en su día el sofista Gorgias, y luego Teofrasto, y Quintiliano y otros retóricos. «Falsa, non etiam fallens», llamaba San Agustín a la poesía (PL 32, 898); porque «los poetas por obligación mienten y por regla fingen», dirá Gracián en el *Criticón*. Y condición del arte y la poesía será, desde la Estética romántica, el ser «splendide mendax» (Baumgarten).

⁴⁰ F. GERKE, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlín 1940, 323 p.

⁴¹ a.c., p. 336: «Man lebt hier sozusagen am Rande der Christenheit. Was hier geschieht, ist für die übrige Kirche nicht kennzeichnend. War die Gemeinde von Dura überhaupt orthodox?»

de Soissons (744), y por escritores medievales. Para quien acepta la convergencia entre los tres argumentos a los que nos hemos referido —la lógica prevención contra las imágenes en una religión nacida en el ambiente israelita, la ausencia de pruebas materiales de un arte propiamente icónico y los textos de los Padres—, el canon condenatorio de Elvira se integra coherentemente en un momento histórico en que empiezan a penetrar en las iglesias las imágenes al ritmo en que se va creando una sensibilidad de Encarnación.

El célebre canon no sería sino la expresión del alerta que algunos escritores se sentirían obligados a lanzar. Es a los jefes a quienes toca (la historia de veinte siglos es bastante instructiva al respecto) ejercer esa función de freno ante las innovaciones que, a primera vista, parecen infringir las santas tradiciones; pero que, en definitiva, acaban siendo aceptadas por unos líderes a quienes compete «no apagar el Espíritu».

4. La importancia que la Carta de Eusebio a Constancia tiene para la tesis tradicional se ha visto relativizada por la crítica de Ch. M. al poner en duda su autenticidad. A favor de ésta ya se habían pronunciado historiadores especializados como K. Holl⁴², G. Florovsky⁴³ y, más recientemente, Stephen Gero en un riguroso estudio en el que analiza el vocabulario, el lenguaje y el estilo de la Carta en comparación con las otras obras reconocidas del historiador de Cesarea. Aunque Gero se muestra sumamente reservado al limitarse a concluir que la Carta tiene que ser ciertamente, si no del mismo Eusebio, al menos de un autor de su mismo círculo doctrinal, los argumentos nos parecen tan convincentes que inducen a la certeza⁴⁴. La misma Ch. Murray se ve obligada a acabar con sus dudas, y en su ponencia de 1986 declara: «son analyse nous conduit à accepter la lettre comme authentique»⁴⁵.

Reconocida su autenticidad, el peso de la Carta puede quedar desvirtuado por el análisis de su contenido, como pretende Ch. M. al inten-

⁴² K. HOLL, *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, Darmstadt, 1964, II, p. 387, nota 1: «An der Echtheit des Briefes hat nur Befangenheit zweifeln können. Sprache, Standpunkt, Auffassung stimmen ganz mit dem unangefochtenen Eusebius überein. Wäre das Schreiben in einem späteren Jahrhundert gefälscht, so müsste die dogmatische Begründung schärfer gefasst sein.»

⁴³ G. FLOROVSKY, *Origen, Eusebius and the iconoclastic Controversy*: Church History 19 (1950) 84.

⁴⁴ S. GERO, *The true Image of Christ: Eusebius' Letter to Constantia reconsidered*: JTS 32 (1981) 460-470.

⁴⁵ *Le problème de l'icônophobie et les premiers siècles chrétiens*, en E. BOESPFLUG-N. LOSSKY (ed.), *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris 1987, p. 45.

tar demostrar que Eusebio no se atenía con rigor a la verdad o conocía poco la historia contemporánea, puesto que en la Basílica Laterana se había construido el famoso «fastigium» con la impresionante efigie de Cristo y los Apóstoles. Pero hoy parece absolutamente probado que tal monumento, ya desaparecido, tuvo que ser bastante posterior. Así opina Stephen Gero en el estudio citado⁴⁶ y, más recientemente, Robert Grigg, quien al analizar el culto anicónico de la época de Constantino, afirma que el «fastigium» no pudo ser contemporáneo de dicho Emperador, deduciendo finalmente que en el siglo IV existía una fuerte corriente iconófila oficial que podría localizarse en el medio cortesano, culturalmente elitista, de la corte imperial, corriente que quedaría reflejada en el canon de Elvira⁴⁷.

Charles Murray, que en 1986 enmienda su posición de 1977 y acepta la nueva visión del problema sugerida por R. Grigg, ve ahora más convincente la relación que la actitud iconófila de Eusebio puede y debe tener con su pensamiento semiarriano y con una corriente que en ciertos medios del siglo IV, más austeros y espiritualistas, impulsaba hacia una diferenciación radical de temple específicamente religioso en el momento en que la homogeneidad cultural del imperio oficialmente cristiano amenazaba diluir la esencia más pura del Cristianismo: «Los dos textos iconófilos, el canon de Elvira y la Carta de Eusebio a Constancia, parecen pertenecer a una tradición intelectual más rígida en el interior de la Iglesia y, verosímilmente, a una tradición más elitista en conexión con los círculos imperiales». De esta forma, el problema se concretaría ahora no en si la Iglesia de los primeros siglos fue iconófila o iconófila, sino en determinar los límites en que quedó cerrada esta iconofilia. «La corriente principal de la práctica de la Iglesia continuó siendo icónica y no consideró el arte como herético; este hecho está claramente atestiguado por la riqueza siempre creciente de la tradición artística y su plena floración bajo Justiniano. El aniconismo puede haberse vinculado o haber seguido vinculado en el espíritu popular y ortodoxo con el arrianismo y, por tanto, con la herejía»⁴⁸.

⁴⁶ a.c., p. 465: «Unfortunately, this argument, though prima facie impressive, hinges upon the uncritical acceptance of the testimony of a late, and not uniformly reliable source, the *Liber Pontificalis*. Why do not accept also the Byzantine iconophile legends about Constantine's patronage of sacred art? A recent detailed study of the descriptions of the *Fastigium* demonstrates that it reflects an iconographical scheme which is later than the early fourth century.»

⁴⁷ R. GRIGG, *Constantine the Great and the Cult without Images*: Viator 8 (1977) 1-32.

⁴⁸ a.c., p. 48.

Este nuevo enfoque de la cuestión no nos parece convincente. La vinculación de Eusebio a las ideas arrianas, argumento utilizado por los teólogos iconodulos del siglo VIII en su controversia con los iconoclastas, pudo tener fuerza en ese siglo para restar autoridad a su doctrina, pero hoy no sirve para disminuir la validez de sus testimonios referidos al siglo IV. Su proximidad ideológica al arrianismo le haría más bien proclive a aceptar las imágenes, al situar al Logos en inferioridad y separado de la Divinidad. La posición anti-icónica de Eusebio nada tiene que ver con su pretendido arrianismo, ha escrito Campenhausen⁴⁹. Y W. Elliger: «Precisamente lo que fundamenta su opinión contra las imágenes es lo que más le aleja del arrianismo»⁵⁰. Jacques Fontaine, en un estudio sobre la primera escultura cristiana en España⁵¹, llamaba la atención sobre la relación que puede existir entre la representación de un Jesús juvenil e imberbe (el llamado tipo helenístico) con la sensibilidad arriana, mientras que las representaciones de un Jesús maduro, barbado y señorial (el tipo sirio) correspondería a un medio más imbuido por una teología monofisita.

Como ya han observado varios autores, la resistencia teológica de Eusebio a las imágenes debe relacionarse menos con el arrianismo que con el origenismo. Su idea fundamental de que la carne de Cristo no debe retener nuestra atención está explícita en Orígenes. Una de las tendencias básicas del origenismo llevaba a la devaluación de todo lo corpóreo y sensible, a la depreciación del pasado histórico y de los acontecimientos temporales que sólo son umbrátiles imágenes de lo permanente, esencial y eterno⁵². El cuerpo de Jesús, tras su Resurrección, fue asumido por la Divinidad y ya no puede distinguirse de ella⁵³. De esta Cristología se deriva lógicamente un desinterés por la figura histórica de Cristo y por su imagen sensible.

5. En cuanto al episodio de San Epifanio, nadie duda ya de su autenticidad. Los argumentos de Karl Holl en 1916, a pesar de la opinión contraria de Ostrogovsky en 1929, conservaban su fuerza en opinión de

⁴⁹ H. FREIHERR VON CAMPENHAUSEN, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*: ZThK 49 (1952) 39.

⁵⁰ a.c., p. 52-53.

⁵¹ *Iconographie et spiritualité dans la sculpture chrétienne d'Espagne du IV au VII siècle*: Revue d'Histoire de la Spiritualité 50 (1974) 292-293.

⁵² G. FLOROVSKY, *Origen, Eusebius, and the iconoclastic Controversy*: Church History 19 (1950) 87.

⁵³ ORÍGENES, *In Jo.*, XXXII, 17; *Contra Celsum*, II, 9.

F. Dölger (en su recensión de la obra de Ostrogovsky); y así piensan los que, como St. Gero, han estudiado hoy de nuevo el asunto⁵⁴.

Aceptada su autenticidad, sólo queda dar a ese episodio su verdadera dimensión. Como hemos observado a propósito del canon de Elvira, parece cierto que, a principios del siglo IV, surgieron los primeros intentos de representaciones *icónicas* de Cristo y de los santos. En la segunda mitad de ese siglo esa costumbre empezó a generalizarse. Esto es más que una hipótesis, ya que tenemos datos sobre iconos contemporáneos en los escritos de los PP. Capadocios y en los del mismo San Epifanio, quien nos aporta tales detalles iconográficos sobre retratos de Cristo, de San Pedro y San Pablo que no se puede dudar de que se estaba produciendo esa difusión iconográfica a pesar de sus propias lamentaciones⁵⁵.

En cuanto a la pretensión de Charles Murray de marginar la narración latina de San Jerónimo y de atenerse al texto griego para interpretar que en la famosa cortina de Anablata no se trataba de una imagen de Cristo, sino de un ídolo al que algunas gentes incautas pretendían identificar con una representación cristiana, nos parece poco razonable «descuidar totalmente la traducción de San Jerónimo, casi contemporánea, y obra de un amigo y confidente de San Epifanio»⁵⁶.

Añadamos, como dice Maraval, que «la traducción de San Jerónimo parece ciertamente indicar la existencia, al fin del siglo IV, de una corriente que querría aplicar a las imágenes cristianas la prohibición del Decálogo, y esta corriente no tiene reparos en áogerse al patronazgo del santo obispo Epifanio».

Por otra parte, no se comprende bien el empeño en reinterpretar el episodio de San Epifanio en Anablata en un sentido poco hostil a las imágenes cuando se admite la autenticidad de los otros textos del mismo obispo (los fragmentos conservados de su *Tratado*, de su *Testamento* y de su *Carta a Teodosio*), que son también radicalmente hostiles⁵⁷.

6. Una de las posiciones mantenidas con más vehemencia por Charles Murray es su negativa a ver en el aniconismo una corriente endógena

⁵⁴ STEPHEN GERO, *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V with particular attention to the Oriental Sources* (Corpus Script. Chr. Or.), Louvain 1977, p. 81.

⁵⁵ Véanse los fragmentos 24 y 26 en K. HOLL, *Gesammelte Aufsätze*, Darmstadt 1964, II, p. 361-362.

⁵⁶ PIERRE MARAVAL, *Epiphane, «docteur des Iconoclastes»*, en *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, p. 54.

⁵⁷ MANSI XIII, 292 D, 293 D, 277 D, 336 E; PITRA, *Spicil. Solesm.*, I, 380, 20ss.; IV, 292ss.; K. HOLL, o.c., II, 356-368.

al Cristianismo, que vincula la crisis iconoclasta con el primer aniconismo cristiano. Y, sin embargo, ésta sigue siendo una interpretación bastante general. P. Brown piensa que «casi todos los especialistas han llegado a considerar la Iconoclasia como un movimiento endógeno al Cristianismo»⁵⁸. Kitzinger piensa igual, recordando una corriente monofisita del siglo v y una corriente iconófila en Armenia en el siglo vi⁵⁹.

Efectivamente, uno de los argumentos en pro de la existencia de esta corriente interior a la misma Iglesia es el caso de Armenia, donde hubo enemigos de las imágenes en el siglo vi, como se desprende de la apología que tiene que escribir un oscuro autor de ese tiempo, que parece inspirarse en autores bizantinos, y que a Sirarpie der Nersesian le lleva a la conclusión de que «ces écrits indiquent que la question de la légitimité des images avait préoccupé les écrivains byzantins avant la période iconoclaste»⁶⁰.

Al siglo vi pertenece también el arzobispo Hipatio de Efeso (531-538), quien se vio obligado a aplacar los escrúpulos de uno de sus sufragáneos, concediendo que haya pinturas y esculturas en sus iglesias, y quizá que se les rinda culto. Hipatio considera que, para él y para los fieles cultos puede bastar la Palabra sagrada, pero por «filantropía» con las masas débiles se puede legitimar la imagería por su función «anagógica»⁶¹.

Cuando se considera que el edicto del Isáurico halló apoyo y, según parece, inspiración en algunos obispos bizantinos, uno de los cuales, Anastasio, sucedió inmediatamente al fiel Patriarca Germán de Constantinopla, y que en el concilio iconoclasta de Hieréia (753) 338 obispos se adherían a los ocho anatemas contra los iconodulos, no resulta improbable aceptar que una corriente hostil a las imágenes se había mantenido, más o menos subterránea, durante los tres siglos anteriores⁶².

En Occidente, durante esos siglos, hubo también algunos brotes de iconoclasia semejantes al de San Epifanio, como fue el caso de Sereno, obispo de Marsella, al que San Gregorio Magno tuvo que recordar la

⁵⁸ *A Dark-Age crisis: aspects of the Iconoclastic Controversy*: The English Histor. Review 88 (1973) 2.

⁵⁹ O.c., p. 129.

⁶⁰ *Une apologie des images du septième siècle*: Byzantion 17 (1944-45) 58-87 (p. 83).

⁶¹ P. ALEXANDER, *The Patriarch Nicephoros...*, p. 216; NORMAN H. BAYNES, *The Icon before Iconoclasm*: HTR 44 (1951) 94-106.

⁶² P. ALEXANDER, o.c., p. 217: «The support which Leo received from the Byzantine clergy is explicable only in terms of the old tradition within the Christian Church which opposed the icons.»

funcionalidad decorativa, didáctica y recordatoria de las imágenes⁶³. El aniconismo caracterizó el arte de algunos pueblos germanos recientemente cristianizados y, posteriormente, el del Imperio Carolingio. Todavía en el siglo VIII los *Libros Carolinos* y el Concilio de Frankfurt (794) con sus 300 obispos manifestarán una posición claramente hostil al culto de las imágenes y poco favorable a su uso⁶⁴.

Con razón, algunos han subrayado esta especie de «sincronización» entre el desafío iconoclasta del Imperio Bizantino y la postura anicónica del Imperio Carolingio, para apuntar hacia corrientes permanentes de la sensibilidad religiosa y estética⁶⁵.

IV. RECAPITULACION

Tras el análisis que acabamos de desarrollar, sólo nos queda resumir nuestra posición concretándola en los puntos siguientes:

1. No conocemos piezas de arte cristiano anteriores al siglo III. Las referencias de Clemente Alejandrino sobre una cierta gléptica (anillos) con figuras exclusivamente simbólicas (la paloma, el pez), así como su invocación del Segundo Mandamiento⁶⁶ hacen pensar que no existieron representaciones figurativas al menos hasta bien entrado el siglo III.

Esta carencia resulta lógica con el influjo que la cultura judaica tuvo que ejercer en las primeras comunidades cristianas y en la primera educación de su sensibilidad. Dentro de esa lógica tiene sentido también que en los escritores eclesiásticos de ese tiempo no existan referencias a un arte cristiano.

2. La figuración humana no aparece hasta el siglo III. Las pinturas más antiguas de las catacumbas de Domitila, de Calixto (cripta de Lucina), etc., son conjuntos ornamentales conformes al estilo romano de la época (primer tercio del s. III), con pequeñas figuras simbólicas y esquemáticas: Daniel, Jonás, el Buen Pastor, la *Orante...*; y sugieren la idea de la salvación y la supervivencia del alma. Los sarcófagos más antiguos, a partir del tiempo de Decio (c. 250)⁶⁷, con unas vagas repre-

⁶³ GREGORIO MAGNO: Lib. XI, Epist. XIII; PL 77, 1128.

⁶⁴ PETER BROWN, a.c., p. 4.

⁶⁵ P. BROWN, a.c., p. 5-9; J. PLAZAOLA, *El arte sacro actual* (BAC), Madrid 1965, p. 389-426.

⁶⁶ CLÉMENTE, *Paédag.*, 1, III, c. XI; PG 8, 633. V. también Th. KLAUSER, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst*: JAC (1958) 21-23.

⁶⁷ F. GERKE, o.c., p. 317.

sentaciones de filósofos, inspiran la idea de una doctrina salvadora. Figuras simbólicas —el Buen Pastor, la *Orante...*—, escenas pastoriles evocando el Paraíso, los Sacramentos salvíficos (el Agua de la Vida y la Cena eucarística): todas ellas centran la atención sobre la *misión* de Cristo más que sobre *su persona*⁶⁸.

3. A principios del siglo IV lo simbólico va dejando paso a lo narrativo, y mientras la simbólica salvífica del siglo III adoptó preferentemente acontecimientos veterotestamentarios⁶⁹, ahora se apunta hacia la vida terrestre de Cristo y sus milagros⁷⁰. La figura de Jesús va suplantando al Pastor salvador y al Filósofo.

Durante estos decenios el arte representativo debió ser tolerado por los líderes de la Iglesia, más que permitido y alentado, entre otras razones porque tales figuras no ofrecían peligro de idolatría y se podía dudar de que violaran la Ley mosaica⁷¹.

4. El arte *figurativo*, y luego el arte *icónico*, nacen por una progresiva vivencia del Cristianismo y de su dogma esencial: la Encarnación del Verbo. La explicación del origen de las imágenes como una pagанизación o helenización de la cultura cristiana a través de los laicos conversos nos parece una explicación que privilegia en exceso los factores de aculturación que son siempre reales, pero que margina el factor fundamental del Cristianismo, Religión de Encarnación y su núcleo esencial que es la fe en un Dios nacido de mujer. Frente a la sensibilidad exclusivamente trascendente de la religiosidad judaica, el Cristianismo exige una fe en el valor salvífico de unos acontecimientos históricos. Para el creyente, Dios mismo se hace historia, realidad carnal con una vertiente histórica y temporal, que estará exigiendo una expresión material y sensible.

⁶⁸ J. KOLLWITZ, *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster 1953, p. 36.

⁶⁹ Th. KLAUSER ha inventariado la cantidad de figuras del Antiguo Testamento, muy superior a las del Nuevo, en los monumentos sepulcrales preconstantinianos. *Studien...*, p. 133ss.

⁷⁰ F. GERKE, o.c., p. 322.

⁷¹ No se puede decir que la autoridad eclesiástica fuera favorable a la creación de imágenes; pero tampoco que la oposición fuera tan clara y decidida que impidiera desarrollarse un arte cristiano que, de meramente catequético y recordatorio, iba a pasar a ser un arte icónico. Lo más probable es que la Jerarquía fuera dándose cuenta de que una práctica que parecía imponerse desde abajo respondía efectivamente a la naturaleza misma del Cristianismo. Entonces más que de una «capitulación» de la Jerarquía (Th. KLAUSER, *Gesammelte Arbeiten*, 1974, p. 335) habría que hablar de una concienciación paulatina de los líderes eclesiales a la que contribuyó la conducta del sector laico.

Mientras los líderes cristianos se sientan presionados por el judaísmo o el neoplatonismo (despreciativos de todo lo material y corpóreo), preferirán evocar esos hechos por medio de símbolos. Pero pronto sentirán la necesidad «cristiana» de poner en juego la imaginación para representar esos acontecimientos fundamentales en las formas sensibles del arte y la liturgia.

Y los mismos PP. Apologetas que, por una parte, recordaban a los fieles la prohibición del Segundo Mandamiento, abrían el cauce de una nueva sensibilidad, auténticamente cristiana, al predicarles que «desde el comienzo, la Palabra había anunciado que Dios sería *contemplado* por los hombres, que viviría y conversaría con ellos en la tierra, que se haría presente a la criatura por El modelada para salvarla y dejarse *aprehender* por ella»⁷².

5. La primera justificación que los Jerarcas hallaron para el uso de las imágenes fue su capacidad de *anámnesis* y su funcionalidad *catequética* y pedagógica. Ya en la segunda mitad del siglo IV San Gregorio de Nisa llamó a la imagen *grafé sioposa*⁷³: «Escritura silenciosa.» Y el gran San Basilio decía que «lo que la palabra presenta al oído, la pintura muda lo muestra por la imitación». Dos siglos después, esta será ya una doctrina oficial: el Papa San Gregorio Magno, amonestando a Sereno, obispo de Marsella, le dirá que «*praecipue gentibus pro lectione pictura est*»; «una cosa es adorar la pintura y otra aprender, por medio de la historia pintada, qué es lo que debe adorarse»⁷⁴.

6. Con el paso del arte figurativo al arte *icónico* se dio un paso decisivo para la historia del arte. Y ese proceso se hace evidente en lo que se refiere al icono-retrato de Cristo⁷⁵.

Es apasionante el estudio de este proceso y comprobar cómo la figura de Cristo, que en los sarcófagos primeros se puede encontrar simbolizada en cualquiera de los Pastores o Filósofos representados, después se la ve situarse, con carácter exclusivo y único, en el eje central del frente sepulcral; luego se va a convertir en el Señor que confiere la nueva Ley, después en el *Imperator* revestido de clámide y portando

⁷² IRENEO, *Adv. haer.*, 4, 20, 4-5; PG 7, 1036.

⁷³ PG 46, 757.

⁷⁴ V. *supra*, nota 63.

⁷⁵ André Grabar ha observado bien por qué este paso al retrato de Cristo (retrato *tipológico*) era un paso trascendental: «Pour les chrétiens de l'antiquité tout portrait religieux posait un grand problème d'ordre moral, car plus que toute autre image, il rappelait les dangers de l'idolâtrie.» *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París 1979, p. 64.

la cruz por cetro y, finalmente, en el Dueño del universo y Señor de la historia ⁷⁶.

Pero mientras el Occidente se mantuvo durante siglos en un uso sobrio y preferentemente pedagógico de las imágenes, en Oriente el icono, y no sólo el icono de Cristo, iba rápidamente a popularizarse y vulgarizarse, hasta reclamar pronto un nuevo destino: la veneración y el culto.

7. El culto a las imágenes debió surgir en Oriente, con lógica naturalidad, ante el culto que recibían las efigies de los Emperadores ⁷⁷, y probablemente se inició con la *proskynesis* ante el símbolo de la cruz y las reliquias de los mártires.

En Oriente el testimonio más antiguo que se conserva de veneración a una imagen es el de los paganos ante una escultura de *Cristo y la hemorroisa* en la villa palestina de Paneas, contado por Eusebio ⁷⁸; y en Occidente, los «picturarum adoratores», recordados por San Agustín ⁷⁹; citados ambos casos como ejemplos vituperables.

En Oriente, probablemente en el siglo v, el icono se convierte en objeto de culto, con lo que esto significa para un oriental ⁸⁰: no solamente un objeto al que se le conceden signos externos de veneración y respeto, sino un sacramental, un objeto considerado eficaz por una energía intrínseca. En la primera mitad del siglo iv se habla de *proskynesis* ante las imágenes de las iglesias. Kitzinger ha descrito el proceso de intensificación del culto a las imágenes en los siglos posteriores ⁸¹, así como la tendencia manifiesta a traspasar la barrera entre la imagen y el prototipo y acentuar su identificación.

⁷⁶ J. KOLLWITZ, *Das Bild von Christus dem König in Kunst und Liturgie der christlichen Frühzeit*: ThGl (1947-1948) 95-117; JOSEF FINK, *Die Anfänge der Christusbildung*: ThR 6 (1955) 241-252. Sobre el influjo formal que sobre este proceso del icono de Cristo ejercieron los modelos de la imaginería imperial, véase A. GRABAR, o.c., p. 42ss.

⁷⁷ D. SAVRAMIS, *Der abergläubische Missbrauch der Bilder in Byzanz*: Ostkirchliche Studien 9 (1960) 176: «Die logische Folge war, dass wenigstens die gleiche Verehrung für Christus und sein Bild gefordert und eingeführt wurde. Die Bilder Christi und ihre einsetzende Verehrung steht in einer engen Verbindung mit der Verehrung die dem Kaiserbild gezollt wurde.»

⁷⁸ *Hist. Eccles.*, VII, 14; PG 20, 679.

⁷⁹ *De moribus Ecclesiae*, I, c. 34; PL 32, 1342.

⁸⁰ A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, París 1979, p. 75: «Les portraits les plus anciens du Christ et de la Vierge que l'on puisse classer dans ce groupe ne sont pas antérieurs au V^e siècle: je pense en effet que c'est pendant le règne de Théodose II qu'ils commencèrent à apparaître ou du moins que leur usage s'élargit.»

⁸¹ A.c., p. 90-128.

El enorme desarrollo del culto oriental a las imágenes no carece de relación con el animismo de las masas. Algunos autores apuntan al sentido mágico y supersticioso con que ese culto fue vivido y practicado. Históricamente parece comprobado que la difusión del culto a los iconos fue favorecida por las leyendas relativas a los iconos «aquiropoietas» (no fabricados por mano humana)⁸².

8. En el siglo VIII se hizo necesario justificar teológicamente ese culto. Aquí debió producirse el mismo proceso que en los primeros siglos: Así como la masa de los creyentes hizo y utilizó imágenes antes que los líderes tomaran conciencia de su valor anamnésico y pedagógico, ahora los cristianos orientales difundieron su culto antes que los líderes elaboraran su teología. Este esfuerzo surgió como una necesidad espontánea de defender la validez de la veneración a los iconos contra los argumentos de los iconómacos a quienes escandalizaban las formas mágicas que ese culto había tomado en algunos sectores populares.

9. Todavía no están bien aclaradas las causas del movimiento iconoclasta. Algunos historiadores subrayaron hace algún tiempo las causas de orden económico y financiero, y concretamente la codicia del Emperador León III sobre las inmensas riquezas de los monjes. Otros han apuntado a causas políticas. Recientemente los investigadores se inclinan más por las causas de orden teológico, que son también evidentes. «Era un debate esencialmente cristológico», ha escrito P. Alexander⁸³. Un debate «sobre la esencia misma de lo sagrado en la sociedad bizantina», añade P. Brown⁸⁴. Sin duda, el problema es sumamente complejo. Quizá habría que decir que la querrela tuvo causas preferentemente financieras y políticas en su primer momento, con el Emperador León III; entre ellas, Kitzinger señala la posibilidad de que el Emperador quisiera recuperar un prestigio perdido en una época en que ya no se veneraba a las efigies imperiales y en cambio proliferaba el culto exorbitante a los iconos. Luego se fueron sintiendo los factores más estrictamente teológicos bajo Constantino Coprónimo (que tuvo sus veleidades de teólogo y predicador) y especialmente en el segundo período de la Iconoclasia (814-842).

En cuanto a las causas ideológicas y culturales, y a su posible conexión con el aniconismo primitivo, no se puede reducir el problema,

⁸² SAVRAMIS, a.c., p. 186-88; E. KITZINGER, a.c., 113-119.

⁸³ *The Patriarch Nicephoros of Constantinople*, p. 217.

⁸⁴ *A Dark-age crisis*, p. 34.

simplificándolo una vez más, a un fenómeno de semitización frente a la helenización de la religiosidad cristiana ⁸⁵.

10. Resumiendo, finalmente, nuestra posición respecto al arte cristiano de los tres primeros siglos, el aniconismo, en el sentido estricto que hemos dado a este término, debe admitirse como evidente.

Que el nacimiento y difusión de las imágenes en la Cristiandad haya de concebirse como una «paganización» o «helenización» de las masas laicas nos parece un desacierto que deja al margen el hecho causal más determinante: la profundización del misterio de la Encarnación en la vida de las comunidades cristianas. El contagio cultural del helenismo pagano pudo influir parcialmente, sobre todo en los abusos de ciertos sectores.

No nos parece tan absolutamente comprobado que la explosión iconoclasta del siglo VIII esté en relación genética con el aniconismo de los primeros siglos. La explicación endógena sigue siendo, para nosotros, por ahora una hipótesis probable.

⁸⁵ Según FLOROVSKY, «la principal inspiración del pensamiento iconoclasta fue helenística», a.c., p. 96.