

UNA OBRA BIZANTINA DE CIUDAD REAL Y EL TEMA DE LA ANÁSTASIS

MILAGROS GUARDIA

Entre las innumerables obras desaparecidas de los tesoros catedralicios durante la guerra civil española hemos de contar un portapaz de plata, obra de Francisco Becerril, platero de Cuenca, que se conservaba en la catedral de Ciudad Real desde 1877.¹ Obra encargada a ese maestro en 1565 por los Caballeros de la Orden de Santiago y desde entonces en el monasterio de Uclés, su casa madre, se traslada a la catedral con motivo de la creación del obispado-priorato de las órdenes militares en 1876.

Pese al interés reconocido de la pieza renacentista, presente en diversas exposiciones a finales del siglo pasado y principios de éste,² nos ocuparemos aquí

1. Ha seguido siendo publicada sin indicar su desaparición. Sobre ésta véase el resumen, pintoresco, de J. SANCHEZ LILLO: «El desaparecido portapaz: una maravillosa obra de orfebrería del tesoro catedralicio de Ciudad Real», *LANZA*, Dominical, 19-IX-1978, 12-13. La marca de Francisco Becerril fue dada a conocer por E. BERTAUX en el estudio del portapaz con motivo de la exposición retrospectiva de Zaragoza: «Portapaz de los Caballeros de Santiago (Capítulo de las órdenes militares, Ciudad Real)», en *Exposición retrospectiva hispano-francesa de Zaragoza (1908)*, Zaragoza-París, 1910, 311-315. En la parte posterior se lee, en un primer punzón CUEN, y sobre él un cáliz y una estrella; es la marca de los plateros de Cuenca. Un segundo punzón con un becerro y encima una F de Francisco. En la parte baja del marco se lee la fecha, 1565. Vid. J. M. CRUZ VALDOVINOS: «Tras el IV centenario de Francisco de Becerril», en *Goya*, 1975, 281-290; ID. «Un cáliz de Francisco Becerril en el Museo Arqueológico Nacional», *Archivo Español de Arte*, 1974 (47), 164-168.

2. Aparte de la mencionada en n.º 1, figuró también en la exposición Histórico-europea de Madrid, 1892-93 (Catálogo publicado en Madrid, 1893), y en la exposición colombina, también de Madrid. Ha sido publicado en distintas ocasiones con motivo de esas exposiciones: E. T., «La retrospectiva de arte en la exposición de Zaragoza», *Cultura Española*, XII (1908), 1080; V. LAMPÉREZ Y ROMEA, «El arte en la exposición de Zaragoza» *Cultura Española*, XI (1908), 771; J. R. MELIDA, «La exposición de Zaragoza», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XIX (1908), 283; J. GUDIOL, «L'orfebrería en l'exposició hispano-francesa de Saragoça», *Anuari del Institut d'Estudis Catalans*, 1908, 102; Vid. también: M. de LAURENCIN, «El portapaz de la iglesia prioral de Ciudad Real», *Arte Español*, III (1916-17), 292-295; E. DE LEGUINA, «Portapaz de Santiago de

exclusivamente de la piedra dura que enmarca el portapaz, desde siempre reconocida como anterior e incluso identificada como obra bizantina medieval.³

Nada sabemos de cómo y cuándo llegó la pieza en cuestión a ser posesión de la Orden, pero nos consta que en 1524 ya se encontraba en Uclés: «Ay un portapaz de una esmeralda, esculpido en ella la ystoria de quando bajó Nuestro Señor a los ynfiernos con quattro (...) e treze piedras que es muy rica pieza e pesa 3 marcos e medio e dos onças».⁴

La obligada utilización de fotografías antiguas y la imposibilidad de un análisis detenido de aspectos materiales de la pieza, limitan el alcance de nuestro estudio, que se centra en los aspectos iconográficos.⁵

Se trata de un relieve en una piedra dura, muy posiblemente serpentina,⁶ de forma rectangular (10 × 8 cm.), con fractura antigua en el marco inferior izquierdo, y representa sin lugar a dudas el tema de la Anástasis o Bajada de Cristo a los Infiernos, según reza una inscripción en la parte superior: H ANACTACIC.⁷ (Figs. 1 y 2)

Es bien conocida la abundante producción bizantina de relieves en piedras duras en talleres especializados que perpetúan artesanías de lujo de tradición helenístico-romana. Estas artesanías, complejas técnicamente, exigen una clara continuidad a lo largo de los siglos, pero parece también claro un auge de estas producciones en torno a los siglos X y XI.⁸ De ahí un mayor grado de probabilidad en torno a estas fechas para la gran mayoría de piezas conservadas, al margen,

Uclés», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, III (1895-96), 19-20. Y recogido también en S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España Cristiana (siglos XI-XIX)*, «Ars Hispaniæ», vol. XX, Madrid, 1958, p. 188, fig. 227.

3. E. BERTAUX, *Op. cit.*, la identifica correctamente e incluso propone una datación a fines del siglo X o principios del XI, sin argumentación alguna.

4. Según consta en el Archivo Histórico Nacional (sig. Libros 1080 C), correspondiente a la visita de 1524. Orden de Santiago (Filiación moderna), fol. 307 (Uclés, Inventario), información que agradezco a J. M. Cruz Valdovinos y J. Yarza. La mención a un «portapaz» en ese año parece sugerir que la pieza habría sido reutilizada a tal fin con anterioridad a la obra de Becerril, sin que podamos confirmarlo.

5. Utilizo el negativo del conjunto del portapaz del Arxiu Mas y los detalles de la pieza bizantina publicados en el catálogo de la exposición de Zaragoza, Archivo Bertaux.

6. Hay cierta confusión a la hora de determinar el material utilizado, y las fotografías no ayudan mucho a ello. Pese a todo, el color verdoso oscuro que se menciona y la afirmación de Bertaux, así como detalles en la inscripción superior, me inclinan a creer que se trata de esta específica piedra dura.

7. Pese a ello, se han vertido ciertos errores en las publicaciones mencionadas en n.º 2, como la de que se trata de la Resurrección de Lázaro, con las identificaciones de detalle que derivan, M. De Laurencin., *Op. cit.*, 292.

8. Si bien puede creerse en una continuación de su uso, todas las que conozco se fechan entre los siglos X-XI y algunos ejemplos anteriores en otros materiales (jaspes). En los siglos siguientes destaca la importante producción en esteatitas y ofitas, piedras blandas, que substituyen progresivamente el trabajo del marfil a partir del siglo XII. Parten éstas también de una tradición anterior, pero es en estos momentos cuando se inspiran en el marfil para formas, funciones y temas. Se conocen mejor que las piedras duras pero no existe todavía corpus, vid. n.º 12, y especialmente: M. A. H. de VILLEFOSSE, en *Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires de France*, 1900, 317 ss., que estudia un grupo de 36 piezas; K. WEITZMANN: *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the D. O. Collection, III: Ivories, steatites*, Washington, 1972.



Figura 1. Portapaz de la Orden de Uclès (A. Màs).

claro está, del uso de criterios estilísticos e iconográficos valiosos también para su datación.⁹

La existencia de talleres de este tipo vinculados posiblemente a la corte nos lo confirman algunas obras con inscripción referida a emperadores concretos y que resultan a su vez puntos de referencia cronológicos inestimables. Entre ellas destacaremos la magnífica serpentina circular con la Virgen como orante, ofrecida por Nicéforo Botoniatas (1076-1081).¹⁰ Pueden también diferenciarse los productos italo-bizantinos del siglo XIII,¹¹ pero sigue siendo todavía imposible determinar procedencias precisas para ese conjunto, ciertamente muy numeroso, de piezas que tuvieron una gran difusión antigua y que hoy se hallan dispersas en museos y colecciones del mundo entero.¹²

9. Vid. L. BREHIER, A. GRABAR., *La sculpture et les arts mineurs byzantines*, París, 1936 (Variorum Reprints, Londres, 1973), passim.

10. A. DE MELY, «Le Camée byzantine de Nicéphore Botoniate à l'Heiligenkreuz (Autriche)», *Monuments et Memoires F. M. Piot*, VI (1900), 195-200, hoy en el Museo Victoria and Albert de Londres: E. MACLAGAN, *100 Masterpieces, early Christian and Medieval, Victoria and Albert Mus.*, Londres, 1930, 14; expuesta con el número 119 de catálogo en la Exposición *L'Art Byzantin-Art Européen*, v. n.º 12. Otras piezas de clara procedencia imperial se conocen, como ejemplos un jaspe con la figura de Cristo bendiciendo, en pie, con inscripción en el reverso referida al emperador León VI, del siglo IX y otra, del mismo taller y momento con Cristo en la cruz entre la Virgen y san Juan, ambos en el mismo Victoria and Albert, v. figs. 164-165, en J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, Londres, 1970. A partir de ellas se pueden establecer otras relaciones para señalar procedencias.

Cabe tener presente también la facilidad de obtención del material en esa zona de las conocidas canteras de serpentina cerca de Cesarea de Capadocia y otras menos importantes en Grecia y el conjunto de Asia Menor.

11. v. A. BANK, «L'Art Byzantin dans les collections de L'Union Soviétique», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, 2/3 (1977), 303-304.

12. La conveniencia de la elaboración de corpora de este tipo, expresada desde hace tiempo (H. SCHLUMBERGER, «Deux bas-reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, faisant partie de la collection de Mme. la Comtesse R. de Béarn», *Monuments et Memoires F. Piot*, IX/2 (1903), 229-236), no se ha visto satisfecha (insiste en ello A. HADJINICOLAOU en el catálogo de la exposición *L'Art byzantin-Art Européen*. Atenas, 1964, 191-194, donde se exhibieron un importante grupo de piezas de este tipo). Para su estudio debemos acudir a los catálogos de los museos que cuentan con importantes colecciones, entre los que destacaremos la del Ermitage, formada con las riquísimas colecciones en obras de glíptica de Catalina la Grande, y cuyo fondo es de los mejor estudiados: A. BANK, «Monuments des arts mineurs de Byzance au Musée de l'Ermitage», *IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1962, 109-138; ID., «Byzantine Cameos in the Hermitage Collection», *Vizantiiskii Vremennik*, XVI (1960), 206 ss (en ruso); ID., «Vier byzantinisierende Kameen aus der Ermitage», *Beiträge z. Kunst Mittelalters / Festschrift f. H. Wentzel*, 1975, 11-16. Y en general sobre las colecciones rusas: A. V. BANK, *Vizantinskoje iskusstvo. V. Sobranijah Sovetskogo Sojuza*. Leningrado-Moscú, 1966; ID., «L'Art Byzantin dans les collections de l'Union Soviétique» (comentario a la exposición de Leningrado de 1975-76), *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, 2/3 (1977), 301-306.

Otras colecciones importantes en el Museo Vaticano (R. RIGHETTI, *Opere di glittica dei Musei Sacro e profano*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Museo Sacro, Città del Vaticano, 1955); El Museo Británico (M. DALTON; *Catalogue of the early christian antiquities of the British Museum*, Londres, 1901); El Victoria and Albert (v. n.º 10); el LOUVRE (E. COCHE DE LA FERTE, *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*, París, 1958);

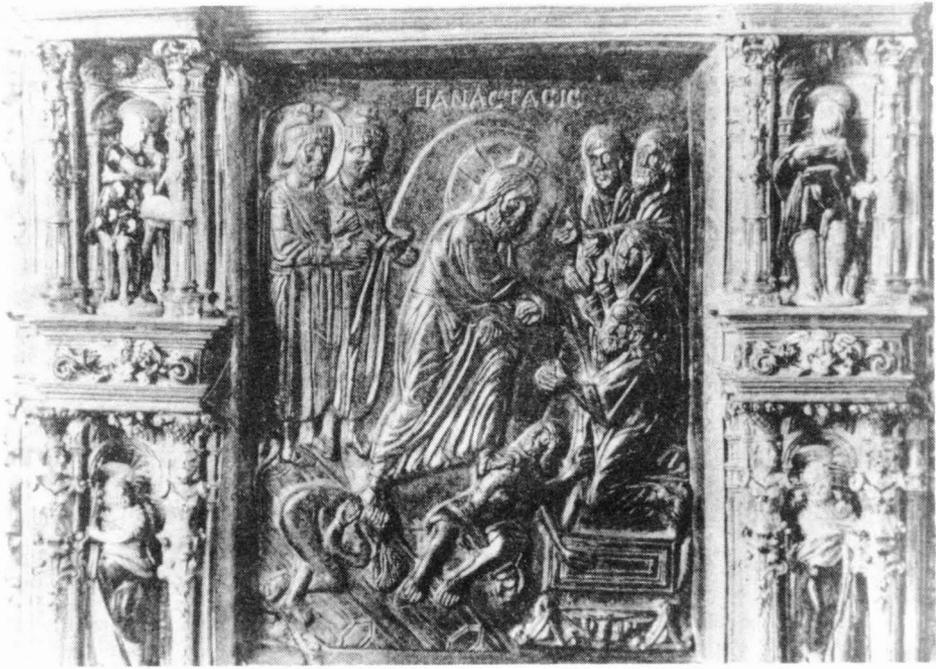


Figura 2. Portapaz de la orden de Uclés. Detalle.



Figura. 3. Roma. S. *Maria Antiqua*. Dibujo de la escena de la Anástasis. Pintura mural, s. VIII, según A. GRUNEISSEN, *S. Maria Antiqua*.

Igualmente indeterminada es su función o funciones. Hay que tener presente la frecuente reutilización, como en nuestro caso, que impide conocer pormenores del marco, e incluso que en ocasiones han podido ser recortadas.¹³ Un grupo abundante lleva en la parte superior elementos de enganche y puede pensarse por ello que se trata de amuletos o medallones pectorales.¹⁴ En otros casos serían quizás iconos portátiles. Su temática es exclusivamente religiosa.

Aunque sean variables en cuanto a su forma, predominan claramente los circulares, ovales, semicirculares, sin ser infrecuentes las rectangulares.¹⁵ Esta última forma es preferida para las esteatitas que a veces incluso se ordenan como recuadros en torno a uno central, a la manera de los marfiles que les sirven de modelo, o se subdividen en varios rectángulos.¹⁶

Las dimensiones de estas piezas son naturalmente reducidas aunque no falten ejemplos que alcancen los 25 o más centímetros. Nuestra obra se encuentra, por tanto, entre las de tamaño medio.¹⁷

En cuanto a la temática figurada en ellas, se observa una clara preferencia por los iconos de Cristo, la Virgen o los santos, pero un grupo numeroso expone iconografías más complejas como son las del ciclo de las Fiestas de la Iglesia, y por tanto, con la Anástasis, aunque ésta es poco frecuente.¹⁸

La Biblioteca Nacional de París (BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1900, non vid.). Aunque no muy abundante pero de interés por su reciente estudio, la colección Dumbarton Oaks (M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the D. O. Collection*, I, *Metalwork, ceramics, glass, glyptic, paintings*, Washington, 1962). Y en general v. L. BREHIER-A. GRABAR, *Op. cit.*, pass.

13. A. ROE., «A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library», *Art Bulletin*, 1941, 213-220, que estudia varios casos probables de esteatitas recortadas y su recomposición, esp. 214, n. 8.

14. Vid., por ejemplo una serpentina rectangular con la figura en busto de Cristo y con enganche superior del Cabinet des Medailles de Paris, fechada en los siglos X-XI, en A. GRABAR, *Bizancio*, Milán, 1964, fig. en p. 41.

15. Para ejemplos de variadas formas vid. láms. X-XIII en R. RIGHETTI, *Op. cit.*

16. Son estas últimas las que a veces se han recortado, v. n. 13, donde se estudian varias obras en relación a la que es objeto de análisis.

17. Es de considerables dimensiones la serpentina más arriba mencionada del museo Victoria and Albert, con un diámetro de 17,5 cm. En cuanto a las esteatitas, que pueden alcanzar tamaños superiores, la más grande conocida es la del museo de la catedral de Toledo con el ciclo de las Doce Fiestas, v. n. 18.

18. Entre los primeros podemos destacar los números 121-123 del catálogo de la colección Dumbarton Oaks (v. n. 12), y los 159-171 en las colecciones soviéticas, según A. Bank, *Viz. isskuss...* op. cit. n. 12).

Con composiciones complejas del ciclo de Fiestas destacaremos la Anástasis y la Dormición del Museo Histórico de Moscov, una esteatita con el tema de la Natividad (n. 116 del catálogo del British Museum, v. n. 12); un jaspe con la Crucifixión, expuesto en L'Art byzantin-Art européen, v. n. 12, entre otros, n.º 204 y ss.; una esteatita con la Hetimasia del Museo del Louvre, n.º 60, p. 113 del catálogo citado en n. 12.

Particular interés presentan un grupo de esteatitas con el ciclo completo de las Fiestas de la Iglesia o una selección de las mismas: la pieza estudiada por A. ROE, v. n. 13, con cuatro compartimentos y los temas de Anástasis, Crucifixión, Entierro y Tres Marías; la esteatita, ya mencionada, del Museo de la catedral de Toledo con el ciclo completo (SCHLUMBERGER, *L'Épopée byzantine*, Paris, 1896, I, fig. 465) y las muy semejantes de Monte Athos, Vatopedi (L. BREHIER-A. GRABAR, op. cit. pl. XX), la de la colección

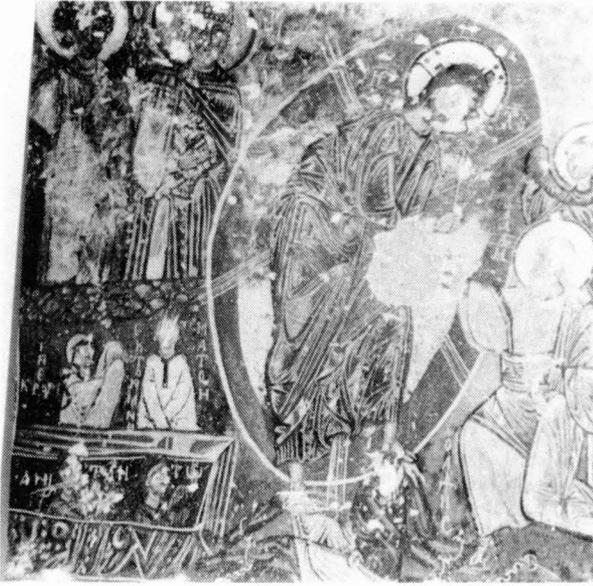


Figura 4. Capadocia. Iglesia rupestre de S. Bárbara de Soganle. Pintura mural, s. XI. Anástasis, según A. GRABAR, *Bisanzio*, fig. p. 21.

La imagen del «Descenso de Cristo al Hades» o Anástasis, originada en época pre-iconoclasta,¹⁹ será utilizada para sugerir la Resurrección de Cristo en el arte bizantino medieval, sustituyendo, a partir de este momento, cualquier otro tema de connotaciones similares, como las Tres Marías ante el Sepulcro.²⁰ Con el triunfo iconódulo, su progresiva incorporación como icono litúrgico en el ciclo de las Doce Fiestas de la Iglesia la convierten en objeto de representación cons-

Nicodemus, obispo de Kitti en Chipre (G. A. SOTERIOU, *Ta byzantina mnemeia tes Kuprou*, Atenas, 1935, pl. 154) y otra que estaba en la colección Carmichael, según ROE, *Op. cit.*, 213, n. 3.

19. La cuestión de los orígenes es, sin duda, la más polémica. Ver recientemente la discutible aportación de P. G. J. POST, «Conculcabis leonem... Some iconographic and iconologic notes on an early christian terracotta-lamp with an Anastasis scene», *Rivista di Archeologia cristiana*, LVIII/1 y 2 (1982), 147 ss, que propugna un origen paleocristiano antiguo para la primera formulación, ejemplificada en el sarcófago de san Feliu de Girona y presente en las decoraciones de lámparas norteafricanas de los siglos IV-V, donde aparece Cristo sobre cuatro animales (signos negativos) con la cruz *hastata*. Recoge también otras interpretaciones, igualmente discutibles, sobre orígenes.

20. Aunque no sea desconocida en Occidente, y dejando a un lado su aparición en conjuntos romanos de la época del papa griego Juan VII y otros que dependen de modelos orientales en el arte de Italia en la Edad Media, su frecuencia hasta momentos muy avanzados es escasa, prefiriéndose para el tema de la resurrección la ilustración de episodios evangélicos, como el de las Tres Marías ante el Sepulcro. V. sobre algunos ejemplos interesantes: J. YARZA, «El Descensus ad Inferos del Beato de Gerona y la

tante en medios tan diversos como manuscritos litúrgicos,²¹ ciclos de decoración monumental, iconos en su infinidad de acepciones y objetos de muy diversa función, como el soporte que nos ocupa. Las variantes observables, pese a la reiteración casi obligada por motivos «teológicos» en la Edad Media bizantina, son suficientes para determinar un marco cronológico aproximado para cualquiera de ellas.²² El análisis de algunos pormenores iconográficos que caracterizan la forma de representación en nuestra obra va a ser el objeto de las siguientes páginas.

escatología musulmana», *B.S.E.A.A.*, 1977, 135-146; M. Q. SMITH, «The Harrowing of Hell relief in Bristol cathedral», *Bristol Gloucestershire archaeological Soc. Tr.* 1976 (XCIV), 101-6; R. M. TRASK, «The Descent into Hell of the Exeter Book», *Neuphill. Mitteilungen*, LXXII (1971), 419-435.

21. Especialmente a partir de las recensiones post-iconoclastas del Leccionario, donde la Anástasis es a menudo el frontispicio, parece que se extendió a otros medios y, claro está, a la ilustración de otros textos que aparentemente no lo requerían: Homilias de Gregorio Nazianceno, evangeliarios... Lo encontramos ya en el evangeliario leccionario de la biblioteca pública de Leningrado, gr. 21, fol. 1v, del siglo X (C. R. MOREY, «Notes on East Christian Miniatures», *Art Bulletin*, 11 (1929), 57 ss., que lo fecha en el siglo VIII, datación que corrige V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turín, 1967, 139-140, proponiendo la segunda mitad del siglo X y un origen en Trebisonda) y con el esquema más común en la Edad Media bizantina, en el Leccionario de Phocas del Skevophylakion de Lavra, Monte Athos, f. 1v del siglo XI (K. WEITZMANN, «Das Evangelion im Skevophylakion zu Lavra», *Seminarium Kondakovianum*, VIII (1936), 87-89). Sobre esta cuestión, v. K. WEITZMANN, «Byzantine miniature and icon painting in the Eleventh Century», en *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, University of Chicago Press, 1971, 271-313, esp. 292-3 y ID., «The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations», en *Id.*, 247-270, esp. 258 e ilustraciones correspondientes.

22. El tema, por tales motivos, ha sido objeto de reiteradas referencias y estudios en análisis de representaciones concretas: C. R. MOREY, *East Christian Painting in the Freer Collection*, N. York, 1914; G. MILLET, «Mosaïques de Daphni: Adoration des Mages Anastasis», *Monuments et Memoires F. P. Piot*, 2 (1895), 204-214; P. G. J. POST, «Op. cit.». S. DER NERSESIAN, «Program and iconography of the frescoes of the Parecclesion», en *The Kariye Djami*, 4, Princeton, s.a., 303-349; E. LUCCHESI-PALLI, *Die Passions und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von S. Marco in Venedig*, Praga, 1942 (non vid.). En estudios de carácter más general pero con precisiones de orígenes de iconografía fundamentales: A. GRABAR, *L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, París, 1957, 40, 218 ss.; ID., *Christian Iconography*, Princeton, 1968, 125 ss.; ID., *L'empereur dans l'art byzantin*, París, 1936 (reimpr. 1971, Londres, 245-250; ID., *Les voies de la création dans l'iconographie chrétienne*, París, 1971; K. WEITZMANN, obras citadas en n. 21 y «The Macedonian Renaissance», en *Studies in Classical...*, 210 ss.

Específicamente en sus aspectos tipológicos antes que de significación: E. LUCCHESI-PALLI, «Anastasis», en K. WESSEL, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, Stuttgart, 1966 ss., band I, cols. 142-148; ID., en *Lex. Christ. Ikonograph.* 322-331 (non vid.); ID., «Der Syrischpalästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi», *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und Kirchengeschichte*, LVII (1962), 250-267; E. C. SCHWARTZ «A new source for the Byzantine Anastasis», *Marsyas*, 16 (1972-73), 29-34. Otros estudios en base a la liturgia o fuentes: CABROL-LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, 4, cols. 682-699 (voz: Descente du Christ aux Enfers); J. KROLL, *Beiträge zum Descensus ad Inferos*, Königsberg, 1922; J. A. MACCULLOCH, *The Harrowing of Hell: A comparative study of an Early christian doctrine*, Edimburgo, 1930; S. DER NERSESIAN. «An Armenian version of the Homilies on the Harrowing of Hell», *Dumbarton Oaks Papers*, VIII (1954), 201-224.



Figura 5. Capadocia, iglesia de Pürenli Seki. Pintura mural, s. XI. Anástasis, según N. y M. THIERRY. *Nouvelles églises...*, fig. 68.



Figura 6. Capadocia, iglesia de Bahattin Samanlıđı. Pintura mural, s. XI. La Anástasis, según N. y M. THIERRY. *Nouvelles églises...*, fig. 75.

La composición se ordena aquí en esquema simétrico: Cristo aparece en el centro, con la mandorla y el nimbo crucífero, y portando un rollo en su mano izquierda; se dirige hacia Adán, situado, asimismo, a su izquierda, y le toma del brazo levantándolo del sarcófago, del que surge medio arrodillado. Detrás de Adán y con ostensibles gestos de súplica, Eva y dos figuras masculinas barbadas. A la derecha de Cristo, dos reyes, con indumentaria imperial, coronados y nimbados. En la zona inferior, el dominio infernal, con los dos batientes de las puertas caídas, rotas ante el avance de Cristo, y dos seres pisados por él. La figura situada a la derecha de la escena es un anciano barbado, medio desnudo y sentado, que intenta con su brazo derecho tomar el pie de Adán, volviendo al tiempo su rostro hacia Cristo. La otra figura, también desnuda por completo y retorcida, se dispone cabeza abajo. En la parte superior encontramos la inscripción que ya mencionamos.

La posición de Cristo, inclinándose para tirar de Adán hacia el lado donde éste se encuentra, es común en las formulaciones más antiguas del tema, tanto en Oriente como en Occidente. En tal forma puede observarse en los frescos de la iglesia inferior de san Clemente de Roma,²³ en el mosaico del oratorio de S. Pedro del Vaticano,²⁴ en los frescos también de la época del papa griego Juan VII en santa María Antigua de Roma (fig.3),²⁵ y en el mosaico de san Zenón (Sta. Práxedes) de la misma ciudad.²⁶ En Oriente, los más antiguos ejemplos conservados remontan a fechas próximas, anteriores al siglo X, y se propone para su esquema un origen siríaco-palestino.²⁷ Conocemos ejemplos anteriores al siglo X en piezas de orfebrería, mientras que en los ciclos monumentales la cronología es siempre posterior.²⁸ También en Oriente se utiliza este esquema iconográfico en la deco-

23. Pinturas de la nave central y nave lateral Sur de la basilica inferior, fechadas entre el siglo IX y principios del X. V. E. V. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I (Firenze, 1953), 1-9; 3 (1957), 113-118; 4 (1961), 211-217. Y: J. OSBORNE, *Early Mediaeval Wall-Painting in the Lower Church of St. Clemente. Rome*, The Courtauld Institute of Art. N. York, 1983 (non vid.).

24. Según un dibujo de Grimani, Ms. Barberini, lat. 2732, ff. 76r-77 de la Biblioteca Vaticana. P. J. NORDHAGEN, «The mosaics of John VII», *Institutum Romanum Norvegize*, Acta, II (1965), Pl. XVIII.

25. P. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII in Santa Maria Antiqua*, Roma, 1968.

26. Del siglo IX, B. BRENNK, «Zum Bildprogramm der Zeno-Kapelle in Rom», *Archivo Español de Arqueología*, 45-47 (1972-74), 213-221.

27. Quizás originado en la ilustración de manuscritos litúrgicos sirio-palestinos, s. E. LUCHESSI-PALLI, *Der Syrisch-palästinensische... passim*.

28. Las precisas cronologías para estas obras siguen, no obstante, discutiéndose. En concreto la estauroteca Fieschi-Morgan, hoy en el Museo Metropolitano de N. York, para la que se propone una datación desde mediados del s. VII hasta el entorno del año 1000 (vid. *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, ed. K. Weitzmann, N. York, 1979, 634-636, n.º 574 del catálogo). Muy semejantes en la iconografía de la Anástasis, la cruz de Vicopisano y la recientemente hallada cruz de Pliska, en nivel arqueológico correspondiente a los siglos IX-X (vid. la discusión sobre estas piezas en E. KITZINGER, «Christian Imagery, Growth and Impact», en *Age of Spirituality. A Symposium*. Ed. K. Weitzmann, N. York, 1980, 141-163). También, y como ejemplos tempranos, el encolpion Tschkondidi, el esmalte Chemokmedi, del siglo X (C. AMIRANACHVILI: *Los esmaltes de Georgia*, Barcelona, 1976, 87 ss., fig. 89); y en los ciclos de Capadocia, especialmente en la iglesia antigua de Tokale, del siglo X, en

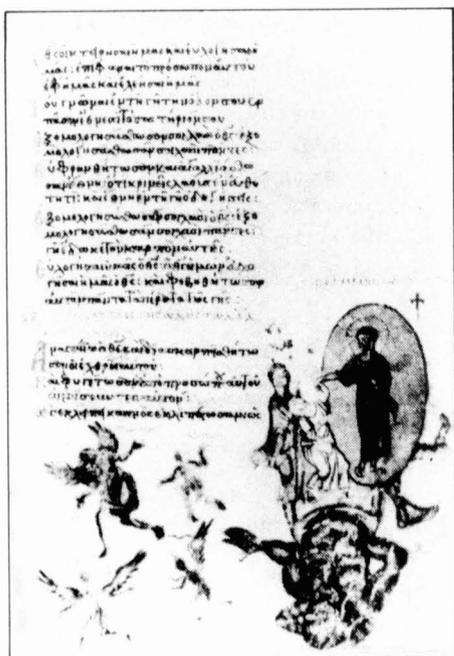


Figura 7. Moscú. Museo histórico. Salterio Chludov, fol. 63r. s. IX: La Anástasis, según A. GRABAR, *Les voies...*, fig. 243.



Figura 8. Daphni (Grecia), iglesia de la Dormición. Mosaico, c. 1100. La Anástasis, según J. BECKWITH, *Early Christian...*, fig. 220.

ración de manuscritos, en concreto, en los salterios con decoración marginal cuya recensión se fecha en el siglo IX.²⁹ (Fig. 7).

El hecho de que Cristo se dirija hacia la derecha o hacia la izquierda es muy significativo para establecer la procedencia oriental u occidental de la pieza. Así en la mayoría de las piezas orientales Cristo se mueve de izquierda a derecha.

Pese a su antigüedad y a la introducción de nuevas iconografías,³⁰ el esquema

dos iglesias de Göreme, Keledschlar... (G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'Art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, París, 1925-1942).

29. El más antiguo del grupo es el salterio Chludov del Museo estatal de Moscou, gr. 129 (fol. 63 r); el Pantocrator 61, Monte Athos, fol. 83 r, del siglo IX avanzado; el salterio gr. 20 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 19 v, de fines del siglo IX; y ya del siglo XI pero siguiendo en lo esencial la recensión anterior: el Salterio Londres, Add. 19352, fols. 146 v, 83 r, 82 v. Sobre los primeros v. S. DUFRENNE, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, I París, 1966, y para el último: S. DER NERSESSIAN, *L'illustration du Psautiers grecs du Moyen Age*, II, París, 1970.

30. En concreto y desde el siglo XI en adelante se impone un esquema iconográfico basado en un modelo clásico, el de Herakles arrastrando a Cerbero del Hades, con la clava en su mano izquierda, que estudia K. WEITZMANN, «Narrative and Liturgical»... 267 ss y «The Macedonian Renaissance»... 210-211. Es el tipo IV estudiado, con algunas

se sigue repitiendo en obras bizantinas medievales y en todos los medios: relicarios como el esmalte Martuili,³¹ en el grupo de frescos arcaizantes de Capadocia de los siglos X-XIII,³² (Figs. 4,5,6) en conjuntos monumentales de mosaicos del siglo XI,³³ (Fig. 8) en iconos,³⁴ en la ilustración de manuscritos...³⁵ (Fig. 9). En época paleológica observamos una cierta vuelta a modelos antiguos en muchos aspectos y la utilización de nuestro esquema no es una excepción.³⁶ (Fig. 10).

Con esta imagen se sugiere, por supuesto, la liberación de Adán y los Justos del seno de Hades, según los textos Apócrifos que están en la base de la configuración del tema de la Anástasis.³⁷ La referencia a Adán es común y su pre-

precisiones a partir de Weitzmann por SCHWARTZ, «Op. cit.», passim, y el Kontrapost-Typus de E. LUCCHESI-PALLI, *Anastasis...* col. 145-146. V. también: J. FINK, «Herakles als Christusbild an der Via Latina», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 56 (1980), 133-146.

31. V. C. AMIRANACHVILI, *Op. cit.*, 42..., de fines del siglo X, principios del XI.

32. Concretamente en las iglesias de Pürenli Seki, Bahattin Samanligi y Ala (N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, París, 1963, figs. 68, 75), y en una pintura al fresco cerca de la iglesia de Sta. Barba de Soganle (A. GRABAR, *Bisanzio...* fig. p. 21), de 1006-1021.

33. En la iglesia de Daphni y en la Nea Moni de Chios, como ejemplos más conocidos (v. G. MILLET, «Op. cit.», para la Anástasis de Daphni).

34. El más antiguo icono conocido con la representación del ciclo de las doce fiestas del Monasterio de Sta. Catalina de Monte Sinaí, de mediados del siglo XI (K. WEITZMANN, *Studies...* figs. 293-294); un icono en relieve de la Lavra de san Anastasio de Monte Athos, también de mediados del siglo XI (T. VELMANS, «La couverture de l'Évangile dit de Morozov et l'évolution de la reliure byzantine», *Cahiers Archéologiques*, 28 (1979), fig. 19, que estudia junto con otros con iconografía distinta), a modo de ejemplos.

35. Así en el Leccionario-evangelario de Leningrado, citado en n. 21; en un Leccionario de ha. 1059 del Monasterio Dionysiou, Monte Athos, ms. 587, fol. 22; en gr. 74 de la Biblioteca Nacional de París, fol. 64 v, del siglo XI (K. WEITZMANN, *Studies...* fig. 289); en el comentario de Gregorio Nazianzeno, París, B.N. gr. 541, del siglo XII; en el Tetraevangelon Ivirion, 5 de Monte Athos...

36. Paralelamente a nuevas iconografías que se imponen a partir del s. XIII y cuyo ejemplo más importante es el de la Pareclesion de la Kariye Djami (v. S. DER NERSESSIAN, *Op. cit.*), se reitera, con variantes, el esquema en que Cristo se inclina hacia Adán para tomarle de la mano: en un icono en mosaico, hoy en el Museo de la Opera del Duomo de Florencia, del siglo XIII; en relieve de evangelario de la Marciana, Venecia (A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du Moyen Age*, Venecia, 1975, Pl. LVII, 104); en el marco del revestimiento del icono de la virgen de Vladimir, del Museo Oruzejnaya Palata de Moscú (Ibid., fig. 89), del siglo XV; en el revestimiento de icono de la catedral de Fermo (Italia) (Ibid., fig. 42), del siglo XIII; revestimiento de icono de Vatopédi, Monte Athos, del siglo XIV (Ibid., fig. 47); En un icono de Vologda, Leningrado, Museo Ruso, de fines del siglo XV; en el mosaico de la Iglesia de los Santos Apóstoles de Salónica (1312-1315); en la cubierta del Evangelario llamado de Morozov (T. VELMANS, *Op. cit.* fig. 1, passim; ID., «Une reliure byzantine à iconographie rare (resumé)», *Bulletin Soc. Antiquaires de France*, 1978-79, 241-243); Icono del Ermitage, Leningrado, del s. XV (V. LAZAREV, *Op. cit.* fig. 532)...

37. El Descenso de Cristo a los Infiernos es aludido, en términos velados, en los textos evangélicos. Comentado y ampliado por los Padres de la Iglesia, especialmente en Oriente, es objeto de varios textos apócrifos. Son los más importantes el evangelio de Nicodemo o segunda parte del Acta de Pilatos y el evangelio de Bartolomé. Del primero conocemos una versión latina, muy difundida en Occidente, y la versión griega, pero no se conocen otras siriacas, coptas ni armenias o árabes, lo cual no deja de ser sorprendente



Figura 9. Leningrado, Biblioteca Pública, Cod. gr. 21, fol. 1v. Anástasis, según K. WEITZMANN, *Studies...*, fig. 245.

sencia consubstancial al tema, en tanto que Eva, no mencionada en la versión griega del evangelio de Nicodemo, siempre le acompaña, salvo excepciones.³⁸ Incluso en época paleóloga su asistencia pasiva habitual se modifica, convirtiéndose en protagonista junto con Adán, en composiciones totalmente simétricas

ya que en él se basan buena parte de los comentarios y homilias. Estas últimas fueron enormemente populares, ya que con detalle y en forma dramatizada contaban el Descenso. Entre ellas cabe destacar la Homilía para la Noche de Pascua de Epifanio de Chipre (MIGNE, P. G., 43, 440-464), con varias versiones, y la, más detallada todavía, serie atribuida a Eusebio de Alejandría o Eusebio de Emesa, también con abundantes versiones (S. DER NERSESIAN, «An Armenian version of the Homilies on the Harrowing of Hell», *Dumbarton Oaks Papers*, 1954, 203-224, que estudia una versión armenia, que traduce, en comparación con las griegas). V. C. Tischendorf, *Evangelia Apócrifa*, Leipzig, 1853; A. DE SANTOS, *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, 1975³, así como la bibliografía recogida en J. A. MACCULLOCH, Op. cit. passim.

38. Eva no aparece en los frescos de san Clemente de Roma, como tampoco en otras versiones del tema en el arte medieval italiano. Tampoco se encuentra en las columnas

en que Cristo arrastra a ambos hacia sí, modificación que puede relacionarse con la mutación de la imagen de Eva como contrafigura de María.³⁹

La imagen antigua de la Anástasis, pese a la adecuación a la fuente apócrifa de la que parte, se formula como tal en base a modelos iconográficos imperiales, en concreto, en imágenes triunfales de victoria sobre los enemigos del Imperio y liberación de la esclavitud, por dominio ajeno, de las provincias personificadas.⁴⁰ Quizás ya en época post-iconoclasta, otro tema de la iconografía clásica será adoptado para la imagen medieval por antonomasia de la Anástasis: Herakles rescatando a Cerbero de los Infiernos, tal como aparece frecuentemente en contextos funerarios.⁴¹ Se trata también aquí de una figuración de la idea de bajada al mundo inferior, paralela a la katábasis de Orfeo, y de victoria sobre él, arrebatándole a sus prisioneros. En nuestro caso es la primera de esas imágenes de origen clásico la que se sigue, aunque las connotaciones sean parejas en ambas.

Hemos de señalar, no obstante, que, con excepciones perfectamente explicables,⁴² a partir del siglo X se abandona progresivamente la composición a un lado incorporando otros personajes positivos, en número variable, algunos identificables, otros voluntariamente anónimos, que se disponen en diverso modo a ambos lados de Cristo, conformando esquemas simétricos de los que nuestra obra es buen ejemplo.⁴³

Reconocemos sin lugar a dudas como David y Salomón el grupo situado al otro lado de Adán y Eva, dos figuras masculinas asimiladas anacrónicamente con la realeza por su indumentaria imperial. Es normal que se incorporen ya desde el siglo X al tema de la Anástasis, pero sólo se generaliza a partir del siglo XI.⁴⁴ (Figs. 8,9). No creemos que la introducción de David y Salomón se explique por

de ciborium de san Marcos de Venecia, que, aunque del siglo XIII, se basan para estas escenas en una recensión, antigua, de la versión griega del evangelio de Nicodemo, s. K. WEITZMANN, *The Narrative...*, 257, que parte para su reconstrucción de un texto latino del s. XIII que sigue modelos bizantinos (ERBACH-FURSHTENAU, *L'Evangelo di Nicodemo*, *Archivio Storico dell'Arte*, 2 (1896), 225 ss. non vid.).

39. V. sobre ello la lectura de S. DER NERSESSIAN, *The Kariye Djami...* 320 ss., esp. 321.

40. A. GRABAR, *L'empereur...* 245-250, reconstruye concretamente dos imágenes de raíz imperial que se unen en la iconografía de la Anástasis: la figura del emperador sobre el enemigo vencido, con la punta de su lanza sobre la nuca o espalda (que se aviene mejor a las representaciones a partir del siglo XI); y para nuestro esquema concretamente, la figura del emperador liberando al pueblo sometido al yugo de un tirano, «restituyendo» una provincia a su imperio o haciendo «resurgir» una ciudad. Para ambos el arte imperial romano ofrece abundantes ejemplos, especialmente en las series monetales.

41. V. n. 30.

42. El caso ya aducido del ciborium de san Marcos de Venecia, v. n. 38.

43. Interesa seguir la introducción del esquema simétrico en los marfiles a partir del siglo X, v. E. LUCCHESI-PALLI, *Anastasis...* col. 144-145, con ejemplos concretos.

44. El más antiguo caso conocido junto con el esmalte Fieschi-Morgan y la cruz de Vicopisano, de discutida cronología, vid. n. 28, es el del esmalte Chemokmedi, con los dos reyes representados a la izquierda, en alto, como bustos; en el cod. gr. 21, f. 1v, de la Biblioteca pública de Leningrado, con un grupo de reyes a la izquierda, en el que destacan dos, uno anciano y otro joven, como en nuestro caso, acompañando a Adán y



Figura 10. Venecia, Biblioteca Marciana. Encuadernación en plata de un evangelario. Paleólogo. Detalle del relieve central con la Anástasis, según A. GRABAR, *Les revêtements...*, fig. 104.

Eva. Ambos del siglo X. Aparecen también en los frescos de Capadocia que, aunque posteriores, siguen iconografías arcaizantes. Es interesante dentro de ellos el caso de la iglesia de Pürenli Seki donde sólo se representa un rey, seguramente David. A partir del siglo XI ya es habitual su presencia con excepciones, como en el esmalte Martuili del siglo X-XI y el ciborium de san Marcos de Venecia. Frecuentemente se disponen al otro lado de Adán y Eva, a la izquierda o a la derecha, con o sin otros personajes. Idéntico a nuestro caso la posición en el mosaico de Hosios Lukas (Ch. DIEHL, «Mosaïques byzantines de saint Luc», *Monuments et Memoires Piot*, III (1986), 232-236, donde se estudia esta imagen) y en el más antiguo icono con la representación de las doce Fiestas, del siglo XI, en el Monasterio de Sinaí, por citar sólo dos casos significativos.

su carácter de simples espectadores, o porque David se mencione en el evangelio de Nicodemo.⁴⁵ Si bien la presencia de profetas, patriarcas y otros es previa a la llegada de Cristo al Hades en los textos apócrifos, la insistencia en las profecías veterotestamentarias sobre el hecho, reiteradas en las abundantes homilias sobre el Descenso de Cristo al Hades, creemos justifica plenamente su presencia en una imagen que se formula como icono litúrgico de la resurrección de Cristo después del Iconoclasmo y que, paradójicamente, no parte de los textos canónicos neotestamentarios.⁴⁶ De todas formas, Salomón nunca es mencionado, y a David no se le otorga más importancia que a los profetas Isaías o Jeremías, a pesar de que está presente e incluso descrito con indumentaria real en la versión latina del evangelio de Nicodemo. Cabe pensar quizás en otras motivaciones para su elección y las recensiones del salterio con decoración marginal que conocemos a partir del siglo IX pueden ofrecernos una respuesta, por lo menos parcial. En ellos es frecuente la ilustración de algunos salmos que se interpretan como referidos a la resurrección de Cristo con el tema de la Anástasis en diferentes variantes, en tanto que en otras ocasiones aparece el propio David, vestido a la manera imperial y junto a él, Cristo saliendo de su tumba. No es ilógico suponer que de la combinación de ambas surja el esquema simétrico al que nos estamos refiriendo.⁴⁷

Con frecuencia otros personajes amplían y enriquecen la escena a partir del siglo XI. Suelen disponerse junto a Adán y Eva, con los Reyes o en grupos simétricos. Su número es variable y generalmente no se les identifica. Denominados «justos», estos personajes pueden ser los patriarcas y profetas indiferenciados a los que se refiere el evangelio de Nicodemo. Entre ellos y, claramente, a partir del siglo XI avanzado reconocemos a san Juan Bautista, normalmente encabezando a los Reyes (Fig. 8). La presencia de san Juan se justifica porque los apócrifos nos lo presentan como el último profeta, el que anuncia la llegada de Cristo al Hades. Además el papel de Juan es fundamental en las versiones dramatizadas a partir del texto apócrifo que ofrecen las homilias sobre el Des-

45. Así lo interpreta A. GRABAR, *L'empereur...*, 247, como elemento añadido a una imagen ya de por sí misma compuesta, por su valor «anecdótico», porque un texto apócrifo les hace hablar en el momento que precede a la aparición de Cristo. Se refiere a los profetas en un sentido más amplio.

46. Millet justifica la presencia de David por la importancia de los Salmos y el peso de sus profecías, *Op. cit.* 209. La insistencia en lo profético se evidencia en la versión armenia de las Homilias de Eusebio de Alejandría (v. n. 37), donde se hace un recuento dialogado extenso previo a la aparición de Cristo y en el que David tiene un peso indiscutible.

47. Concretamente en el Salterio Pantocrator 61, ilustrando los Salmos IX, 33 (10, 12) y XI, 6 vemos a David a la izquierda y, junto a él, Cristo saliendo de su tumba, figurada como templete (fols. 24 v y 26 v), mientras que el Salmo LXVII, 7 (68,7) se ilustra con la liberación de Adán, Eva y las almas de Hades, la Anástasis (f. 83r). En el Salterio B.N.P. gr. 20, fol. 19v, el salmo CVI,13-16, con la alusión concreta a las puertas rotas del infierno, se acompaña de la representación de la Anástasis, sin la presencia de David. En el Salterio Bristol, aparece de nuevo David y Cristo surgiendo de su tumba ilustrando el mismo salmo XI,6 en el fol. 21v y la Anástasis para el LXVII,2 (67,2), en fol. 104r.

En ocasiones, no obstante, es la resurrección de Adán la que se quiere indicar con la imagen de la Anástasis. Vid. sobre estos ms. la bibliografía indicada en n. 29.

censo al Hades.⁴⁸ En la obra que estudiamos ninguno de los dos personajes que aparecen detrás de Adán y Eva, puede ser identificado con san Juan Bautista, parecen más bien un grupo de profetas que no se ha pretendido caracterizar.⁴⁹ Deducimos de las obras analizadas que, en tanto la individualización de Juan es cada vez más clara y su presencia indispensable, los justos o profetas son figuras que pueden estar o no y en número variable dependiendo de la complejidad de la composición, sin que podamos deducir de ello precisiones cronológicas (Figs. 8,10).⁵⁰

Cristo se presenta en el tema de su *Descensus ad Inferos*, a la vez como regenerador y salvador de la Humanidad simbolizada en los Primeros Padres, y, especialmente, como vencedor sobre la muerte y los que regentan sus poderes: Hades y Satanás. La luz cegadora que invade Hades, las mansiones infernales, por la manifestación de la divinidad, por su Teofanía, se expresa en nuestro caso con la representación de Cristo en la mandorla. En tal modo aparece en los ejemplos de Anástasis anteriores al siglo XI (Figs. 4,5,6,7,9). En este momento, aunque desconocemos los orígenes precisos, la mandorla se sustituye por la cruz en la mano de Cristo.⁵¹ Creemos que esto obedece a una clara modificación del significado del tema o del énfasis que se quiere poner en aspectos determinados, a saber, que la victoria sobre la muerte es conseguida por la muerte en la cruz, con lo que se sugiere de forma explícita la Humanidad de Cristo, y por ende, su encarnación, base de todas las formulaciones iconográficas después del triun-

48. Juan puede ser a veces el protagonista y narrador de los hechos, v. S. DER NER-SESSIAN, *An Armenian... passim*.

49. En el gr. 21 de la Biblioteca Pública de Leningrado, fol. 1 v, vemos también dos figuras masculinas con gesticulación similar a nuestro caso y para las que se propone una identificación como Habacuc y Miqueas, sin argumentación, v. A. MOREY, *Notes on East Christian...* Tampoco se explican los dos personajes que aparecen al otro lado de Adán y Eva en el salterio gr. 20, fol. 19 v, ni los que junto a ellos vemos en el salterio Bristol, fol. 104r.

50. Así, no se representan más que los Primeros Padres y los dos Reyes en los mosaicos de Hosios Lukas, en tanto que en el mismo s. XI y en otros dos conjuntos de decoración monumental ya se ha incrementado la composición con otros personajes: Daphni y la Nea Moni de Chios. El número va aumentando claramente, junto con otros aspectos narrativos y dramáticos en los siglos XIV y XV, v. T. VELMANS, *La couverture...* 127, donde se analizan algunos ejemplos de esta época.

Otra figura que suele identificarse es Abel, el primer difunto. No aparece en los textos apócrifos, pero aparece quizás ya en los salterios (en el cod. Add. 19352, fol. 146 v, de Londres) y en otros medios a partir del siglo XI. Suele llevar el cayado como Primer Pastor en su mano. Su presencia es mencionada en la Homilía para la Noche de Pascua de Epifanio de Chipre (P.G. 43, 452C).

51. Hablamos claramente de sustitución porque en los ejemplos en que se usa la mandorla, Cristo no lleva la cruz, exceptuando algunos casos como en el Salterio Bristol (British, Add. 40731, f. 104) que pese a seguir recensión anterior, incorpora ya aspectos iconográficos propios del momento en que es ilustrado (ha. 1000). Otra excepción en el gr. 21 de Leningrado, fol. 1 v, del siglo X y más abundantes a partir de la época Paleóloga, donde la mandorla y la cruz se superponen frecuentemente pero siempre en obras que utilizan modelos iconográficos antiguos, probados esencialmente en la posición de Cristo y otros pormenores. De todas formas el uso de la mandorla vuelve a ser normal en estos momentos, quizás ligada a la particular lectura de la luz dentro de la teología tardo-bizantina.

fo iconódulo. Resulta evidente que, en la conformación del nuevo esquema en que Cristo es portador de la Cruz, son utilizados otros modelos iconográficos. La insistencia en la cruz como atributo de Cristo es paralela al uso de la clava como atributo de Herakles, o al uso del cetro como atributo imperial. En ocasiones Cristo planta la cruz sobre Hades, siguiendo fielmente el texto de Nicodemo en su versión latina, y sobre todo las homilias ya mencionadas (Fig. 8).⁵² A partir del siglo XI sólo se omite la cruz en ejemplos de iconografía arcaizante.⁵³ De ahí que nuestra obra, que presenta mandorla y rollo en lugar de la cruz, deba considerarse muy probablemente incluida en el grupo de obras antiguas o arcaizantes.⁵⁴

Es quizás en la representación de lo negativo donde nuestro ejemplo muestra aspectos más destacables, participando, no obstante, de elementos comunes a la figuración de las mansiones infernales. Tal es el caso de las puertas del infierno, que Cristo violenta. Las encontramos en la zona inferior de nuestro relieve con los dos batientes dispuestos en diagonal, y con decoración en hexágonos. En obras anteriores al siglo X no hay referencias a estas puertas en las imágenes, pese a que se describen con pormenor en los textos apócrifos, y en los comentarios y homilias se narra cómo los hierros y cerrojos quedan esparcidos después de la entrada de Cristo, tal como ya profetizó David. Habrá que esperar hasta el siglo XI para encontrar un énfasis especial en la representación de estos detalles (Fig. 11).⁵⁵ Parece poder hablarse de una introducción dubitativa de este elemento e interesa resaltar al respecto un caso, en los frescos de la iglesia de Pürenli Seki de Capadocia (Fig.5), donde se representan dos figuras que, por inscripción, se identifican como los guardianes de las puertas, mientras que éstas no aparecen. En el siglo X conocemos uno de los más antiguos ejemplos, en la Anástasis del esmalte Chemokmedi de Georgia, pero no se generaliza toda-

52. A. GRABAR, *L'iconoclasme...* 218, insiste en la presencia de la cruz como elemento consubstancial a la imagen pero, evidentemente, sólo a la imagen más reciente de la Anástasis. La cruz como señal de Victoria es mencionada claramente en el evangelio de Nicodemo en su versión latina: «Et factum est ita, posuitque Dominus crucem suam in medio inferni, quae est signum victoriae et usque in aeternum permanebit», cap. X. Más explícitas son las Homilias: «Bendita sea la Pasión de Cristo que nos da vida y Gloria a su santa Resurrección que levantó a los muertos con su Cruz y los liberó de los yugos de la prisión», S. DER NERSESSIAN, *An Armenian...*, 211.

53. Como en el conjunto de los frescos capadocios, en el salterio Londres Add. 19352 del siglo XI y en las columnas del ciborium de san Marcos de Venecia. En época paleóloga suele omitirse en las representaciones de esquema simétrico donde Cristo levanta a Adán y a Eva con ambas manos, o en casos concretos muy arcaizantes: los iconos de Leningrado y de Vologda, ambos del siglo XV.

54. Todavía se usa la mandorla sin la cruz, dentro del esquema antiguo en obras que se fechan en torno al 1000, como en la Anástasis del ms. que ilustra las Homilias de Gregorio Nazianzeno del Museo del Estado de Moscú, cod. 146, 1 v (G. GALAVARIS *The Illustration of the Liturgical Homilies of Gregorius Nazianzenus*, Princeton, 1969). Curiosamente en el gr. 21 de la Biblioteca de Leningrado, Cristo lleva rollo y cruz en la misma mano.

55. Ya en el salterio Londres Add. 19352 en la ilustración (f. 146 v.), que corresponde al salmo de David donde se profetiza la violación de las puertas, vemos en la parte inferior hierros, cerrojos y batientes de puertas esparcidos en el infierno.

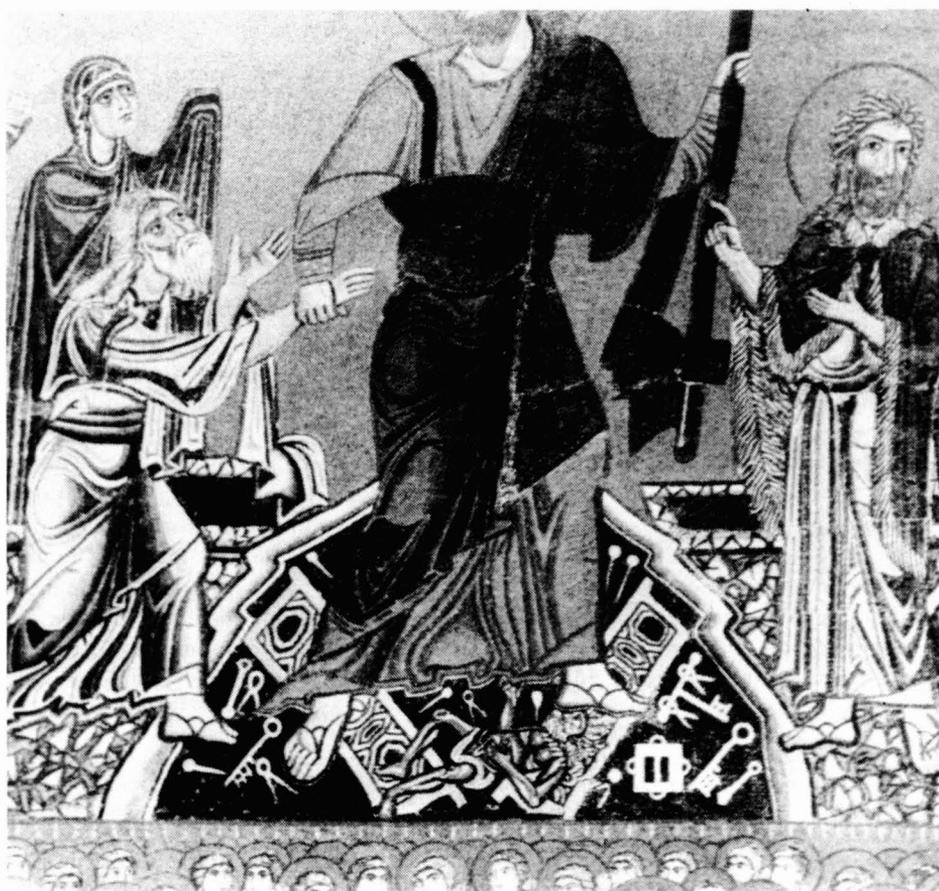


Figura 11. Catedral de Torcello (Italia), mosaico en el muro Occidental. Fines del s. XII: El Juicio Final. Detalle de la Anástasis.

vía⁵⁶ y, en todo caso, las puertas aparecen sin cruzar. En adelante se verán siempre cruzadas, con algunas excepciones en el siglo XI y en época paleóloga.⁵⁷ Entre ellas hemos de incluir nuestro caso.

Las puertas lo son de las mansiones infernales, que pueden sugerirse como cueva o sima, habitada o no, o bien personificadas en Hades. Observamos una confusión constante a la hora de denominar a los seres que aparecen en los In-

56. Tampoco las vemos representadas en el gr. 21 de Leningrado, en el siglo X, aunque ya se insinúan en la estauroteca Fieschi-Morgan y en la cruz de Vicopisano, vid. n. 28.

57. Sin cruzar y en ejemplos del siglo XI: Mosaico de Hosios Lukas, frescos de santa Sofía de Kiev (1037), Monte Athos, Iviron, 1, f. 1 v. En época paleóloga podemos mencionar los frescos de la Parecclesion de la Kariye Djami, la cubierta del evangelionario Morozov, un icno del Ermitage, del siglo XV.

fiernos y considero conveniente por ello un comentario más detenido sobre el particular.

Siguiendo los textos apócrifos y las homilias sobre el tema, hemos de diferenciar claramente el agente del mal, Satanás, de Hades o Infernus, en las versiones latinas, la mansión de la Muerte. La victoria de Cristo es sobre ese universo, pero ejercida en el agente negativo que es Satán. Cristo puede pisarle, echarle de cabeza a las profundidades, atarle de pies y manos con cadenas... y mantenerlo así, guardado por Hades, hasta su Segunda Parousía.⁵⁸

El arte bizantino personifica a los seres negativos en formas variadas, predominando los demonios pequeños, alados, vivaces, de cuerpo oscuro, generalmente en número abundante, junto con otras figuras más monstruosas aunque sea solamente por su enorme dimensión (Fig. 7).⁵⁹ Pero interesa aquí analizar los protagonistas de esa escena del Descenso por su misma definición en los textos como Hades y Satán.

En los frescos de santa María Antigua (fig. 3) y san Clemente en Roma, dos de las representaciones más antiguas, se destaca una forma humana desnuda, tendida en el suelo que, pisada por Cristo, intenta en forzada actitud coger el pie de Adán. Este gesto del ser infernal hacia Adán sugiere, por supuesto, un intento de retención para evitar su salida de las mansiones subterráneas. Se nos plantea la posibilidad de buscar sus orígenes en modelos imperiales en los que se basa la configuración de la imagen en su conjunto, ya que no hay ninguna referencia textual, en lo que conocemos, que lo explique. Sólo en un caso se

58. «El Rey de la gloria agarró por la coronilla al gran sátrapa Satanás y se lo entregó a los ángeles, diciendo: Atadle con cadenas de hierro sus manos y sus pies, su cuello y su boca. Después lo puso en manos del Infierno con este encargo: Tómallo y tenlo a buen recaudo hasta mi segunda venida», Ev. Nicodemo, versión griega, VI. Con mucho más detalle en la versión latina: «Satanás quedó en medio y estaba de pie confuso y descaecido, amarrados sus pies con grillos. Y he aquí que el Señor Jesucristo vino rodeado de claridad excelsa, manso, grande y humilde, llevando en sus manos una cadena; con ella ató el cuello de Satanás y, después de ligar de nuevo sus manos por detrás, le arrojó de espaldas al tártaro y le puso su santo pie en la garganta (...) Y, llamando de nuevo al Infierno, le dijo con voz de mando: Toma a este pésimo y perverso en grado extremo y tenle bajo tu vigilancia hasta el día que yo te mande. Y haciéndose cargo de él, se hundió bajo los pies del Señor en lo profundo del abismo», VIII. En la versión griega del evangelio de Bartolomé las palabras puestas en boca de Cristo: «le flagelé y le ató con cadenas irrompibles» parecen referirse a Hades aunque no se indica claramente pues este versículo sigue al diálogo entre Belial y Hades, vv. 19-20. La versión copta es mucho más detallada y en ella Jesús ata a los demonios Belial y Melkir (cito s. A. DE SANTOS, *Los Ev. Ap.* 450, 468, 545). «(Cristo) ató a Satán (δίαβολοῦ) y lo echó a los carbones ardientes» (s. Homilia de Eusebio de Alejandría versión griega. P. G. 62,723).

59. Los ejemplos de ambos tipos son numerosos en la ilustración marginal de los Salmos más arriba mencionados. Mucho más pobre y falta de definición es la demonología oriental en comparación con las figuras variadas e imaginativas del arte Occidental contemporáneo. Sobre ello, con interesantes comparaciones entre ambas tradiciones v.: J. YARZA, «Del Ángel Caído al diablo medieval», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, 299-315; Id., «Diablo e infierno en la miniatura de los Beatos», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, 1981, 231-158; Id., *El Descensus ad Inferos... passim. A quien, desde aquí, queremos agradecer alguna «infernal» conversación.*

unen, en el arte imperial, las imágenes de la victoria sobre el enemigo vencido, personificado en esa figura tendida bajo los pies o montura del emperador, y las que le representan acogiendo a las provincias recuperadas, y en éste, no encontramos paralelo válido para el detalle que interesa. Por otra parte, en la primera de las imágenes, muy común, sólo se observa y en ocasiones más bien excepcionales, que la figura bajo el emperador tome su pie y es siempre, lógicamente, la idea de sumisión la que pretende transmitirse.⁶⁰

La figura que coge el pie de Adán la encontramos en la Anástasis de la iglesia de Pürenli Seki (Fig. 5) con una inscripción que reza claramente «H AΔHC», Hades, creemos que referido a él y no al lugar en que se encuentra. Pero se introduce ya un elemento de confusión, si tenemos en cuenta que en san Clemente la misma figura está atada de pies y manos, con lo cual no debería ser Hades sino Satanás. Además, a partir del siglo X encontramos esta figura con el mismo gesto y posición en numerosas ocasiones en una serie de ejemplos que se escalonan hasta el siglo XIII, y de los que el nuestro no es sino uno más (Figs. 4,8,9). ¿Es Hades o Satán esa figura que ocupa el lado derecho de nuestra composición y que hallamos idéntica, a veces atada, en muchos casos?⁶¹

La confusión parece evidente en el arte bizantino si tenemos en cuenta una ilustración del salterio Pantocrator 61 correspondiente al salmo IX, 18, donde Hades, con clara inscripción, se figura como un ser mayestático, sentado con las piernas abiertas, vestido en la cintura y atado en la actitud del prisionero.⁶²

En las decoraciones de Salterios para la imagen de la Anástasis, aparece un ser monstruoso, de grandes dimensiones, oscuro, retorcido y cabeza abajo, al que pueden acompañar los diablos alados antes mencionados (Fig. 7).⁶³ Se suele hablar de Hades al referirse a él, y puede que se personifique en él todo el mundo del mal, ya que no hay otras indicaciones al faltar las puertas, la sugerencia

60. No se comenta en los estudios sobre la Anástasis este detalle, destacable aunque sólo sea por la continuidad de su utilización. A. GRABAR comenta ese único caso que se conoce de la unión de las dos imágenes en *L'Empereur...* n. 3, 248.

El acto de sumisión puede sugerirse por una figura que, desde el suelo, sostiene el pie del emperador montado a caballo. Un ejemplo interesante es el que observamos en un diptico imperial del siglo VI del Museo del Louvre (diptico Barberini), en el que como peculiar detalle iconográfico, esa figura es la personificación de la Tierra, por tanto la Oikoumene sometida al Imperio, en un contexto de clara exaltación de la victoria. V. sobre ello A. GRABAR, *Ibidem*, 48 ss, Pl. IV.

61. En concreto, y ya en el siglo X en la iglesia antigua de Tokale, en Capadocia, donde está atado, al igual que en san Clemente de Roma, y en el cod. gr. 21 de La Biblioteca de Leningrado. A partir del siglo XI lo encontramos de nuevo perfectamente definido ya por la forma concreta de cruzar el brazo sobre su torso para tomar el pie de Adán, por el vestido atado a la cintura, unido a la estructura corpulenta y el uso de barba en el cod. gr. 74 (B. N. Paris, f. 60 v), en el Cod. 587 de Monte Athos, Dionysiu (f. 2r), en el mosaico de Daphni, en Bahattin Samanligi de Capadocia, y en san Marcos de Venecia, ya en el siglo XIII.

62. Fol. 23r, fechado en el siglo IX. Se ilustra aquí el tema de Hades y un grupo de pecadores.

63. Son numerosas las representaciones en los salterios y como ejemplos podemos mencionar los del Chludov del Museo Estatal de Historia de Moscú, gr. 129, fol. s 94 v, 70 v, y los dos tipos que se unen en la imagen de la Anástasis del fol. 63r. Y todos los correspondientes al mismo tema en los mencionados en notas anteriores.

de cueva o cualquier otro elemento. En todo caso deberíamos hablar de claras vacilaciones a la hora de representar al vencido.⁶⁴

A partir del siglo XI parece que tales dudas desaparecen con la supresión generalizada de cualquier ser en la zona inferior de las imágenes de la Anástasis. Sin embargo hay excepciones numerosas. Así, en las obras que siguen o que vuelven parcialmente a modelos antiguos, muchas veces se repite esa figura atada que más arriba describíamos (Figs. 4,11).⁶⁵ Se produce entonces la circunstancia de que, por adoptar también la cruz, ésta es clavada por Cristo en su cuerpo, con lo cual parece seguirse a la letra el evangelio de Nicodemo en su versión latina que habla de Cristo poniendo la cruz en medio del Infierno, como ya se ha indicado más arriba, que estaría así personificado.

La desaparición de cualquier ser podría relacionarse con el uso del nuevo esquema para la Anástasis, basado en la representación de Herakles y Cerbero, aunque también hay excepciones pues un ser infernal puede aparecer en este tipo de imágenes (Fig. 11).⁶⁶ Millet explica la desaparición de Hades en la medida en que su imagen es sustituida por la caverna y señala solamente dos excepciones en que coexisten Hades y la caverna.⁶⁷ No estamos de acuerdo con esta hipótesis, en primer lugar porque existen muchas otras «excepciones»,⁶⁸ y en segundo lugar porque Millet acepta que en todos los casos era Hades y no Satanás el ser atado en el Infierno, lo cual no es para nosotros claro en absoluto.

En nuestra obra no es una sino dos las figuras que son pisadas por Cristo y pueblan el Infierno. La imagen de la derecha es la misma que hallamos bien definida en múltiples casos ya mencionados, en tanto que la otra, sin ser de dimensiones monstruosas, por su desnudez, por estar cabeza abajo y retorcido puede también vincularse a esas imágenes del ser infernal que vemos en otras ocasiones. Ninguna de las dos está atada, aunque la primera es idéntica a la que encontraremos ya atada en el siglo X.⁶⁹ No es común esa presencia doble, aunque conocemos algún ejemplo que puede ser interesante. En concreto en las columnas del ciborium de san Marcos de Venecia están representados Hades y Satán, aunque en forma muy distinta a la nuestra. Este ejemplo veneciano se

64. A. GRABAR, *L'iconoclasme*, 218, entiende que en los salterios se observan dudas en la invención iconográfica de Hades.

65. Dentro de las figuraciones en forma simétrica características de la etapa final y ya presentes a partir del siglo XIII, sólo se incorpora en algunos casos: Pareclision de la Kariye Djami, frescos de Studenica. A partir del siglo XI en los ejemplos mencionados en n. 61.

66. Un caso significativo es el del salterio Bristol, f. 104 v que sigue en lo esencial iconografías anteriores pero incorporando algunas propias del momento en que es ilustrado, ya en el siglo XI. Podemos mencionar también los ciclos italo-bizantinos de Torcello y san Marcos de Venecia y algún ejemplo aislado en el siglo XII como en el epistilio de templo de Monte Sinaí (V. LAZAREV, *La pittura... fig. 337*). I. ANDREESCU, «Torcello, I. Le Christ inconnu. II. Anastasis et Jugement dernier», *Dumbarton Oaks Papers*, 26 (1972), 185-223.

67. A. MILLET, *Op. cit.* 206.

68. Las excepciones que señala son precisamente las del ejemplo que estudia, Daphni, y el cod. Monte Athos, Dionysiou, 587, f. 2r. También lo vemos en el B.N. Paris, cod. gr. 74 f. 60 v; el cod. gr. 21 de Leningrado, en el Salterio Bristol...

69. V. n. 61.

explica, pese a su datación avanzada (siglo XIII), por seguir en este tema una re-
censión que se pretende antigua de un texto del Evangelio de Nicodemo ilus-
trado, donde los dos personajes conversan, tal como se repite en todos los co-
mentarios y Homilias, aunque no se represente nunca.⁷⁰

En obras pertenecientes ya a la época paleóloga la presencia de dos o más
seres infernales es frecuente, pero son siempre claras figuraciones anónimas de
demonios realizando tareas concretas.

Resulta evidente por lo dicho, que el estudio de las figuraciones de los ne-
gativo en el arte bizantino está todavía en buena parte por hacer, entendiéndo,
claro está, que es muy posible que exista una falta de voluntad por parte de pro-
gramadores, artesanos e incluso teólogos bizantinos de definir ese mundo in-
fernal.

A modo de conclusión y refiriéndonos concretamente a la obra en estudio,
nos parece que se sigue en ella ese modelo iconográfico creado en Oriente en
época pre-iconoclasta y definido por el movimiento o dirección de Cristo hacia la
derecha, donde se encuentra Adán, con el uso de la mandorla, sin que se incor-
pore todavía la cruz, con la representación de la o las figuras del vencido, Hades-
Satán, todavía sin atar y con presencia ya de las puertas del infierno pero sin
cruzar. Como detalles que nos indican unas fechas más avanzadas: el uso del es-
quema simétrico con la incorporación de los dos reyes y el grupo de Justos detrás
de Adán y Eva. Es en el siglo XI cuando observamos la creación o uso genera-
lizado del nuevo esquema, junto con una persistencia del modelo antes definido.
Y es en obras que se fechan en tal momento donde encontramos los paralelos
más próximos a nuestro ejemplo (Fig. 4,5,6,9).⁷¹ Esta datación que nos atreve-
ríamos a precisar en el primer tercio del siglo XI, por tanto, nos parece la más
adecuada y concuerda además con el momento álgido, en los talleres constanti-
nopolitanos y otros no determinados todavía, de este tipo de artesanías de lujo
de las que nuestra serpiente sería un magnífico producto.⁷²

Milagros Guardia
Professora del Departament
d'Història de l'Art (U.B.)

70. De la primera mitad del s. XI se menciona con la presencia de Hades y Satán un
icono de Sarsma, en el Museo de Tiflis, que no conozco, v. E. LUCCHESI-PALLI,
Anástasis, col. 146.

71. Concretamente los frescos capadocios de Soganle, Pürenli Seki, y Bahattin, el sal-
terio Bristol, el Londres add. 10352, el cod. 21 del Museo estatal de Leningrado, el
salterio gr. 20, todos ellos comentados en notas anteriores.

72. Por lo más arriba expuesto, no nos parece oportuno proponer un lugar concreto
de procedencia.