

Estudio iconográfico

Atributos y formas de representación

Dos escenas principales concurren en la imagen de la Anástasis. De un lado, el triunfo de Cristo sobre la muerte, quebrando las puertas del infierno y marchado victorioso sobre Hades. Por otra parte, la acción salvífica de Cristo, de la que se benefician Adán y Eva, además de toda una serie de destacados patriarcas y personajes de la Antigua Ley presentes en el limbo (Abel, Abraham, David, Salomón y San Juan Bautista principalmente). Aunque la formulación básica del tema corresponde a Oriente, la escena presenta en la Edad Media occidental algunas variantes fruto de un desarrollo propio [1].

Cristo puede aparecer rodeado por una mandorla, especialmente en los primeros ejemplos, y presenta habitualmente nimbo. Entre los objetos que porta consigo puede aparecer un rollo. Sin embargo, el más habitual y frecuente es la cruz, símbolo de triunfo sobre la muerte y de redención generalizado en las imágenes de la Anástasis desde el siglo XI [2]. La cruz es utilizada como arma al

Phoca PDF

oprimir con ella la boca, cuello o vientre de Satán [3], y con un fin análogo se convierte en lanza en imágenes como la de la cripta de Tavant. Cristo avanza sobre un ser que yace tendido, al que pisotea y llega a encadenar. Esta criatura encarna bien a Hades –personificación del infierno– o a Satán [4], identidades cuyos límites son confusos en muchas imágenes.

Puede considerarse el gesto de elevación de Adán, tomado generalmente por la muñeca, como un motivo iconográfico distintivo de la Anástasis [5]. Pese a que el protagonismo de Adán en el grupo de los salvados es claro, la figura de Eva suele acompañarlo, bien en un segundo término o beneficiándose directamente de la acción salvadora de Cristo, siendo también tomada por su mano. Los primeros padres pueden incorporarse desde sendos sarcófagos, elemento que aparece ya en las primeras representaciones. En líneas generales, Adán, Eva y el resto de salvados se presentan vestidos en las imágenes orientales –entre estos, se caracteriza a David y Salomón por su atuendo regio–, mientras que en Occidente tienden a permanecen desnudos.

La representación del limbo donde se encuentran los justos ofrece diversas posibilidades. El elemento más destacable son sus puertas, de bronce y con cerrojos según el Evangelium Nichodemi, situadas bajo Cristo o junto a Hades/Satán. Dichas puertas, quebrantadas por la presencia de Cristo, quedan dispuestas sobre el suelo en forma de cruz en las imágenes realizadas a partir del siglo XI. A la hora de recrear las mansiones infernales, estas pueden adoptar el aspecto de una cueva. Una alternativa sintética a la recreación de un espacio físico es la encarnación de los infiernos en la imagen de Hades, señor infernal. En ocasiones el limbo presenta muchas de las claves iconográficas del infierno. Destacan, en este sentido, la presencia de numerosos diablos –que en ocasiones intentan retener a los liberados–, las llamas, o la imagen de las fauces de Leviatán, de donde salen los rescatados por Cristo, prescindiendo del sarcófago. Tal énfasis en el imaginario infernal, especialmente desarrollado en las imágenes occidentales, conduce a que en ciertas ocasiones no se distinga el limbo de los patriarcas del infierno de los tormentos [6]. También en Occidente resulta en cierto modo

Phoca PDF

frecuente la presencia de ángeles como asistentes formando parte del cortejo de Cristo.

Desde el punto de vista compositivo, un análisis de las distintas representaciones permite establecer cuatro tipos principales partiendo de la relación entre Cristo y los primeros padres [7]:

1. – Tipo “narrativo” [8]: Cristo se inclina ante Adán y lo toma con su mano para alzarlo de su tumba.

2. – Tipo “renacentista”: Cristo, que acostumbra a llevar una cruz, saca a Adán de su sepultura tomándolo con su mano y volviendo la mirada hacia él mientras marcha en dirección opuesta. Eva sigue a Adán en un segundo plano.

3. – Tipo “dogmático”: Cristo, sobreelevado, es presentado frontalmente y flanqueado por Adán y Eva, en una composición estática.

4. – Cristo alza de sus tumbas a Adán y a Eva, que lo flanquean, mientras marcha en dirección opuesta al primero. Se trata de una combinación de los dos tipos anteriores.

Fuentes escritas

El origen del tema se encuentra en textos apócrifos neotestamentarios, concretamente en los once capítulos del Descensus Christi ad inferos, compuesto originariamente en griego en torno al siglo III. Entre los siglos V-IX fue traducido al latín y refundido con el núcleo de las Acta Pilati dando lugar al Evangelium Nichodemi [9]. El relato del descenso de Cristo a los infiernos es realizado por dos de los resucitados, Karino y Leucio, hijos de Simeón. Personajes del Antiguo Testamento como Adán, David, o Isaías, además de San Juan Bautista, se hacen eco de profecías y acontecimientos que anuncian la llegada salvífica de Cristo. Un diálogo mantenido entre Satán, deseoso de retenerlo en el Hades, y el Infierno, cauto ante el supuesto poder liberador de Cristo, precede la llegada de este “en figura humana” y

Phoca PDF

entre aclamaciones angélicas. Las puertas del infierno quedan rotas, los difuntos liberados de sus ataduras, y las mansiones infernales se ven iluminadas. Cristo ordena a sus ángeles el aprisionamiento de Satán y confía al Infierno su custodia hasta la segunda parusía. Tomando de la mano a Adán, Cristo lo resucita junto al resto de difuntos en virtud del sacrifico redentor de la Pasión. Enoch y Elías los reciben en el Paraíso, y el buen ladrón se les une relatando su camino hacia la salvación. La redacción griega y la latina difieren en el castigo de Satán, ejecutado por ángeles en la versión oriental y por el propio Cristo en la versión latina.

El Speculum historiale de Vicente de Beauvais y la Leyenda Dorada difundieron el relato del Evangelium Nichodemi en época bajomedieval.

Con menor extensión, el Evangelio de Bartolomé (siglos V-VII) recoge también el pasaje, con la diferencia de que Cristo abandona temporalmente la cruz para rescatar a los justos. El relato se estructura en forma de diálogo entre Cristo y Bernabé y refiere a su vez la conversación que mantienen Satán (Belial) y el Infierno mientras Cristo desciende.

El Descensus ad inferos fue un tema de reflexión habitual en la liturgia medieval [10]. Se incluye en el credo y en el himno pascual del Exultet, donde se hace referencia al ascenso victorioso de Cristo desde los infiernos. La iglesia oriental le concede un gran protagonismo en el oficio del sábado santo y en la liturgia dominical, cuyos himnos y oraciones contienen menciones singularmente prolijas parangonables a las representaciones artísticas. En el ámbito occidental, las liturgias galicana e hispánica son especialmente ricas en referencias al misterio. El viejo rito hispano multiplica las menciones en las oraciones eucarísticas del tiempo pascual y en los ordines de la liturgia funeraria.

La popularidad del tema desde los siglos centrales de la Edad Media queda atestiguada por las numerosas leyendas y composiciones que proliferaron en torno al descenso a los infiernos y por ser asunto recurrente en comentarios y sermones [11]. Este acervo cristalizó en

Phoca PDF

dramas litúrgicos [12], ricos en elementos descriptivos, que siguen de cerca el relato del Evangelium Nichodemi.

Los comentaristas y Padres de la Iglesia reflexionaron sobre la bajada al limbo, especialmente en Oriente [13]. Uno de los asuntos que más interesaron a los exegetas y teólogos medievales fue la participación corpórea o meramente anímica de Cristo en la liberación de los justos, por el problema teológico que entrañaba respecto a la Resurrección y la doble naturaleza de Cristo [14].

Si bien el relato de la Anástasis bebe de fuentes apócrifas, determinados pasajes bíblicos han sido interpretados como una prefigura o alusión implícita al descenso de Cristo a los infiernos:

– Sal 9, 14: “Tenme piedad, Yahveh, ve mi aflicción, / tú que me recobras de las puertas de la muerte”.

– Sal 24, 7: “¡Puertas, levantad vuestros dinteles, / alzaos, portones antiguos, / para que entre el rey de la gloria!” (citado en el Evangelium Nichodemi).

– Sal 30, 4: “Tú has sacado, Yahveh, mi alma del šeol, / me has recobrado de entre los que bajan a la fosa”.

– Sal 107, 10-16: “Habitantes de tiniebla y sombra, / cautivos de la miseria y de los hierros, / por haber sido rebeldes a las órdenes de Dios / y haber despreciado el consejo del Altísimo, / él sometió su corazón a la fatiga, / sucumbían, y no había quien socorriera. / Y hacia Yahveh gritaron en su apuro, / y él los salvó de sus angustias, / los sacó de la tiniebla y de la sombra, / y rompió sus cadenas. / ¡Den gracias a Yahveh por su amor, / por sus prodigios con los hijos de Adán! / Pues las puertas de bronce quebrantó, / y los barrotes de hierro hizo pedazos”.

– Mt 12, 40: “Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches”.

Phoca PDF

– Mt 27, 52: “Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron”.

– Rm 10, 7: “(…) ¿quién bajará al abismo?, es decir: para hacer subir a Cristo de entre los muertos”.

– 1P 3, 19–20: “[Cristo] En el espíritu fue también a predicar a los espíritus encarcelados, en otro tiempo incrédulos, cuando les esperaba la paciencia de Dios, en los días en que Noé construía el Arca, en la que unos pocos, es decir ocho personas, fueron salvados a través del agua”.

– Ef 4, 8–9: “Por eso dice: Subiendo a la altura, llevó cautivos y dio dones a los hombres. ¿Qué quiere decir: ‘subió’ sino que también bajó a las regiones inferiores de la tierra?”.

Otras fuentes

Algunos detalles iconográficos presentes en las imágenes de la Anástasis remiten a la influencia de la puesta en escena de dramas litúrgicos. Como recoge Réau, “A los espectadores se ofrecía la diversión de un sitio en regla de la fortaleza del Infierno (…) Las puertas se caían en el momento en que Jesús las golpeaba con su cruz triunfal, y Satán caía al fondo de un pozo del cual salía una nube de azufre” [15]. El componente visual de tales dramatizaciones fue compartido por las artes plásticas, pudiendo detectarse motivos iconográficos comunes, tales como bocas monstruosas o torres para ilustrar la entrada al infierno [16]. Es destacable la presencia de San Juan Bautista, narrador de algunas versiones dramatizadas del tema [17].

Soportes y técnicas

El tema de la Anástasis obtuvo un gran predicamento en la iconografía bizantina, y se reprodujo en la práctica totalidad de manifestaciones artísticas. En los manuscritos, aparece como imagen de la Resurrección al comienzo de los leccionarios e ilustrando

Phoca PDF

determinados salmos en salterios. Otras afamadas obras, como las Homilías de Gregorio Nacianceno incluyen la escena en sus copias.

Las artes suntuarias ofrecen un variado repertorio de imágenes de la Anástasis en sus diversas manifestaciones: glíptica, esmalte, etc. No debe olvidarse tampoco el fecundo capítulo de la decoración de iconos.

En el arte monumental, se representa en la decoración parietal (pintura y mosaico), bien como parte del ciclo de las Doce Fiestas o como imagen autónoma. Aparte de los célebres ejemplos de musivaria de la II Edad de Oro, sobresalen en el ámbito de la pintura mural los conjuntos de Capadocia y los Balcanes.

Occidente aporta respecto a Oriente notables ejemplos escultóricos en diversos formatos, tanto en capiteles (La Daurade de Toulouse, Saint-Nectaire) como en relieves monumentales (relieve del pórtico de Armentia, tímpanos de Bitonto o Rouen). Otras modalidades, como la pintura, la ilustración de manuscritos, las artes suntuarias o la vidriera también reproducen la escena.

Extensión geográfica y cronológica

El origen y desarrollo del tema de la Anástasis se encuentra en ámbito bizantino. Los primeros ejemplos conservados datan de comienzos del siglo VIII y se emplazan en territorio italiano (frescos de Santa María Antiqua de Roma) [18], si bien podrían haber contado con prototipos occidentales anteriores [19], o remitir a obras constantinopolitanas perdidas [20]. También han sido apuntados como posibles primicias de la imagen algunos códices litúrgicos sirio-palestinos [21]. En territorio propiamente oriental, se conocen ejemplos anteriores al siglo X circunscritos al ámbito suntuario y de los manuscritos [22]. La imagen de la Anástasis se consolida y difunde durante el Imperio Medio, conociendo una continuidad a lo largo del periodo medieval que se proyecta a época post-bizantina fundamentalmente en ámbito ruso [23]. Occidente será receptor de las formulaciones e innovaciones icónicas orientales desde los inicios de

Phoca PDF

su iconografía, probablemente gracias a la circulación de objetos suntuarios y manuscritos transmisores de fórmulas icónicas. Desde su aparición en Europa, el tema de la Anástasis será conocido y representado durante toda la Edad Media.

Precedentes, transformaciones y proyección

Numerosos investigadores han situado el origen visual del tema y de sus componentes en el arte imperial romano. De este modo, el motivo del triunfo de Cristo sobre Hades tendría su precedente en la numismática y las medallas de la Antigüedad Tardía, que presentan imágenes triunfales del emperador sometiendo a un cautivo, sobre el que posa su lanza – reinterpretadas en clave cristiana como la victoria sobre la muerte mediante la cruz [24]–. La escena de la liberación de los protoplastas cuenta con antecedentes en imágenes del emperador poniendo en pie a una figura rodeada de suplicantes, alegoría de una ciudad o provincia liberada puesta bajo tutela imperial [25]. En particular para el segundo tipo iconográfico, llamado “renacentista” [26], Weitzmann apuntó a imágenes hercúleas de los siglos II–III plasmadas en sarcófagos (Hércules liberando al can Cerbero) como modelo para el grupo de Cristo liberando a Adán de su tumba [27], mientras que Schwartz prefirió vincularlo a modelos monetarios y a medallas de los siglos IV–VI que muestran al emperador llevando tras de sí a un cautivo [28].

Los primeros ejemplos plásticos de la Anástasis son relativamente simples en su formulación y reducen el número de personajes a lo esencial: Cristo, Hades, Adán y Eva. La imagen se enriquece durante el Bizancio Medio con la incorporación de nuevos detalles y personajes que amplifican las composiciones tendiendo a organizaciones simétricas, y dotan al tema inicial de una mayor carga teológica y de resonancias litúrgicas [29]. Hacen su aparición entonces la pareja de David y Salomón, probablemente como referencia a las profecías veterotestamentarias rastreables en los salmos [30] y como afirmación de la humanidad de Cristo [31]. Otros salvados por Cristo se añaden a la escena: profetas, patriarcas, Abel, y desde fechas avanzadas del siglo XI, San Juan Bautista [32]. Estos dos últimos inciden en el

Phoca PDF

carácter redentor del sacrificio al prefigurar y anunciar la pasión. En este mismo sentido, como ya se ha señalado, cobran protagonismo en estos momentos las puertas del infierno y la cruz, insistiendo en la dimensión soteriológica de la escena [33]. Las primeras representaciones muestran claramente la figura de Hades, de cabello y barba blancos, inspirada en personificaciones del mundo clásico. Su presencia se generaliza en los salterios marginales del siglo IX [34]. Acaso por influencia del Evangelium Nichodemi, en torno a los siglos XI-XII la figura se reviste de elementos demoníacos (color negro, cabello erizado) que permiten asimilarla a Satán [35]. Los ejemplos más tardíos, de época paleóloga, perpetúan los esquemas desarrollados anteriormente, con ciertas novedades como los ángeles que atan a Satán y sus demonios [36] o la presencia activa de Eva, rescatada junto a Adán por la mano de Cristo.

Atendiendo a los modelos iconográficos ya señalados previamente, puede establecerse una secuencia cronológica en su aparición y uso. En época pre-iconoclasta y durante las querellas icónicas se desarrollaría la primera modalidad o tipo “narrativo”, vigente hasta el siglo XIV [37]. El tipo llamado “renacentista” por Weitzmann, aun contando con ejemplares desde el siglo IX [38], se generaliza en el siglo XI y pervive hasta el siglo XIII. El tercer tipo se origina en la segunda mitad del siglo IX [39] y su incidencia es mucho menor. El cuarto y último aparece en el XIII, y será el habitual en la plástica paleóloga.

Occidente fue receptor de las formulaciones e innovaciones icónicas orientales, si bien complementó su iconografía con detalles secundarios, algunos de ellos influidos por el drama litúrgico, concediendo un especial desarrollo al aspecto infernal. Las imágenes bajomedievales presentan preferentemente la boca de Leviatán como imagen de los infiernos, o bien una estructura arquitectónica. Cristo aparece frente a las puertas del infierno, sin llegar a internarse en él, y los salvados constituyen una fila o un nutrido grupo.

Desde un punto de vista programático, cabe señalar lo infrecuente de la aparición aislada del tema de la Anástasis, pues este tiende a

Phoca PDF

ser incluido en ciclos más amplios. Tres contextos iconográficos fundamentales lo incorporan en programas de mayores dimensiones.

Por un lado, el ciclo de las Doce Fiestas, del que es parte integrante, y cuya omnipresencia en la plástica bizantina aseguró el éxito icónico de la Anástasis. También aparece como un tema subsidiario en Juicios finales como el de Torcello. Por último, cabe destacar su ilustración en programas dedicados a la glorificación de Cristo tras su muerte, junto a la Resurrección y las apariciones milagrosas [38]. Se ha planteado incluso la existencia de un ciclo narrativo que siguiera de cerca el relato del Evangelium Nichodemi [40].

Prefiguras y temas afines

El tema de la Anástasis y su formulación iconográfica muestran evidentes paralelos con algunos mitos paganos protagonizados por héroes que visitan el inframundo para rescatar a algún personaje. Además del ya citado de Hércules, merecen la pena ser destacadas la liberación de Eurídice por Orfeo o la incursión de Teseo con Pirítoo en busca de Perséfone.

El simbolismo tipológico adoptó como tipo de la escena el enfrentamiento de Sansón con el león y otros episodios bíblicos susceptibles de una lectura en clave resurreccional y soteriológica [41]: el paso del Mar Rojo, Jonás y la ballena [42], Daniel socorrido por Habacuc en la fosa de los leones, etc.

Francisco de Asís García García, en ucm.es/

Notas:

1. Destaca algunas de estas variaciones ya en época románica MÂLE, Émile (1925): pp. 144-145, diferencias que se hacen más notorias en el arte bajomedieval.

2. GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 105, indica que salvo excepciones, mandorla y cruz no suelen aparecen simultáneamente hasta época paleóloga.

3. Para este detalle y su fundamento textual ver FRAZER, Margaret English (1974).

Phoca PDF

4 Sobre estos problemas de identificación ver: GUARDIA PONS, Milagros (1986): pp. 109-110; KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 14; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994). En alguna ocasión comparecen ambas figuras en una misma composición (Salterio Chludov, Moscú, Museo Histórico, Ms. 129, fol. 63).

5 MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2006): p. 3.

6 Esta ambigüedad tiene su paralelo en lo teológico (pese a comentarios como los de San Agustín en De Civitate Dei, XXX, 15, o Gregorio Magno en sus Moralia in Iob). Resulta excepcional en este sentido la imagen del fol. 17v. del Beato de Gerona (Catedral de Gerona, nº inv. 7), donde se establece una clara distinción entre el limbo y el infierno, quizá como reflejo del texto agustiniano, según YARZA LUACES, Joaquín (1987): pp. 139-140.

7 SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): pp. 30-31; KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 8-9; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén (2006), con numerosos ejemplos citados.

8 La nomenclatura de los tipos iconográficos aquí reseñada fue acuñada por Weitzmann.

9 Sin embargo, según KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 14-16 y 229-230, las primeras imágenes conservadas de la Anástasis no se deben a la influencia directa de este relato, sino a un contexto de polémica teológica. La autora señala las incongruencias entre fuentes textuales e imágenes.

10 Ver al respecto CABROL, Fernand (1920), y MEESTER, A. de (1920), con numerosas referencias textuales.

11 NERESSIAN, Sirarpie Der (1954). En Occidente destaca la importancia del tema en el mundo anglosajón: TRASK, Richard M. (1971); TAMBURR, Karl (2007).

12 Un ejemplo inglés en CAWLEY, Arthur C. (ed.) (1977): pp. 157-169.

13 McCULLOCH, John Amott (1930).

14 KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 29.

15 RÉAU, Louis (1996): p. 557.

16 Para ejemplos concretos de estas analogías entre drama e iconografía en la Corona de Aragón ver RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006).

17 GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 105.

18 NORDHAGEN, Per J. (1982). Otros ejemplos tempranos romanos documentados son los mosaicos del oratorio de Juan VII en San Pedro del Vaticano, las pinturas murales de la iglesia inferior de San Clemente o el mosaico de la capilla de San Zenón en Santa Práxedes.

19 GRABAR, André (1971): p. 249. Más cuestionables son los precedentes de los siglos IV-V invocados por POST, Paul Gijsbertus Johannes (1982) en una lámpara norteafricana y un sarcófago de San Félix de Gerona.

Phoca PDF

20 KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 230.

21 LUCCHESI PALLI, Elisabetta (1962).

22 Recoge una nómina GUARDIA PONS, Milagros (1986): pp. 98-99, nn. 28-29.

23 CORTÉS ARRESE, Miguel (1994): pp. 162-163.

24 GRABAR, André (1971): p. 247.

25 GRABAR, André (1971): p. 248.

26 Ver el apartado “Atributos y forma de representación”.

27 WEITZMANN, Kurt (1950): p. 170.

28 SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): p. 32.

29 Para la evolución del tema de la Anástasis en este periodo, ver KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 205-214, y GUARDIA PONS, Milagros (1986).

30 GUARDIA PONS, Milagros (1986): p. 104, alude, en este sentido, a imágenes de salterios que incluyen al propio David junto al resucitado y la escena de la Anástasis como ilustración de salmos con significado resurreccional. Asimismo, cabe señalar la precisa alusión a David en el texto del Evangelio de Nicodemo.

31 KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 231.

32 Atestiguado ya desde el siglo X. Uno de los primeros casos destacables es el capadocio de Nea Tokali Kilise: OCÓN ALONSO, Dulce (1993): p. 197.

33 KARTSONIS, Ana D. (1986): pp. 231-232.

34 FANAR, Emma Maayan (2006).

35 ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994): pp. 144-145. La fusión de Satán con Hades se da ya en salterios occidentales del siglo IX como los de Utrecht o Stuttgart, según apunta FANAR, Emma Maayan (2006): pp. 94-95.

36 KARTSONIS, Ana D. (1986): p. 15; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1994): p. 148.

37 Sobre la cronología de los diversos tipos iconográficos ver SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): pp. 30-31.

Phoca PDF

38 SCHWARTZ, Ellen C. (1972-1973): p. 31.

39 SKUBISZEWSKI, Piotr (1982): 314, distingue dos grupos de ciclos cristológicos occidentales en función del lugar que ocupa en ellos la Anástasis: aquellos que la incluyen entre la Crucifixión y la Resurrección, como un episodio más de los hechos de Pasión y Pascua, y los que la sitúan entre las escenas de glorificación de Cristo resucitado, normalmente tras la visita de las Marías al sepulcro. La segunda modalidad se incrementa notablemente en época bajomedieval hasta el punto de emplazar la Anástasis como colofón del ciclo de Glorificación.

40 TSUJI, Sahoko G. (1983): pp. 10-11.

41 Ver el elenco recogido por RÉAU, Louis (2000): p. 244.

42 Referencias patrísticas sobre esta analogía en FANAR, Emma Maayan (2006): p. 104, n. 59.

Phoca PDF