

Jerónimo, al revisar el Nuevo Testamento de la *vetus latina*, no tocó el texto del *corpus paulinum*. La revisión de las epístolas de San Pablo fue llevada a cabo por algún discípulo de Pelagio (y tal vez del mismo San Jerónimo) que quedó desconocido: Gribomont asoma en la *Patrología*, vol. III (Madrid, Ed. Católica, 1981, pp. 260 s.) la hipótesis que pudo ser Rufino el Sirio. Puede ser; de todos modos el texto paulino de la Vulgata aparece por primera vez en el comentario escrito por Pelagio mismo. La segunda precisión es que la *hebraica veritas* del estridonense debe ser tomada con cierta cautela, por lo menos por lo que se refiere al *Psalterium iuxta Hebraeos*. Colette Estin, en una reciente contribución que se titula *Les traductions du Psautier* en la obra colectiva *Le monde latin antique et la Bible* dir. por J. FONTAINE y Ch. PIETRI, Paris, Beauchesne, «Bible de tous le temps» 1985, pp. 67-88, ha demostrado —con claridad, en nuestra opinión— que la versión *iuxta Hebraeos* es más bien una traducción latina hecha sobre el texto hexaplar de los LXX teniendo a la vista el texto masorético.

Queremos, por último, felicitar al Prof. García-Moreno por su interesante contribución a la historia de la exégesis, que ha demostrado ser, una vez más, un terreno fecundo para las especulaciones también teóricas de la Teología bíblica.

Claudio BASEVI

André GRABAR, *Las vías de creación en la iconografía cristiana* (Título original: «Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age»). Flammarion. Paris 1979). Versión española de Francisco Díez del Corral, Alianza Editorial, Madrid 1985, 342 pp., 17'5 x 23.

Este libro, cuya traducción italiana ya fue presentada a los lectores de la Revista (cfr. *ScrTh* 18 (1986) 356), no es un tratado ni un ensayo, sino una serie de reflexiones sobre los orígenes de la iconografía católica y su desarrollo inmediato hasta el primer tiempo gótico, del Profesor Grabar, quizá el mejor conocedor del primer arte cristiano en nuestros días.

Me aventuro a suponer que, en un principio, tuvo Grabar el propósito de desarrollar una exposición sistemática del «lenguaje» de las imágenes cristianas desde sus orígenes. Al menos así parece deducirse de sus palabras: «La iconografía construye una imagen de la misma forma que se estructura una frase o un discurso, utilizando y combinando elementos de origen diferente, según reglas comparables a la gramática... esta observación de orden general nos guiará en el estudio de cierto número de creaciones iconográficas. Nuestro objetivo será en concreto definir los términos iconográficos equivalentes a las palabras y las frases de una lengua» (p. 40).

Sin embargo, la escasez de ejemplos conservados del arte cristiano primitivo, y aún de la Alta Edad Media, así como la enorme complejidad de las influencias que van determinando en el tiempo el «vocabulario» iconográfico cristiano, hacen que esta investigación conduzca a formular un gran número de hipótesis posibles, que en ocasiones pueden ser incluso contradictorias. Grabar se contenta, en muchos casos, con formularlas, dejando para el lector la tarea de establecer su verosimilitud. En este sentido, a veces se echa de menos una labor crítica por parte del Autor que hubiera resultado clarificadora.

El libro se compone de dos secciones (Antigüedad y Edad Media) y una conclusión. La sección dedicada a la antigüedad es la más extensa y aparece dividida en 6 capítulos.

Los restos conservados de «*Los primeros pasos*» (pp. 17-37) se reducen casi exclusivamente, como es sabido, a los temas funerarios de las catacumbas o de los relieves de los sarcófagos, y a los murales del baptisterio de Dura Europos, ninguno de ellos anterior al año 200. Me parece que exagera Grabar al atribuir a esta imaginería-plegaria por la salvación eterna del difunto, un significado semejante a los símbolos de buena suerte que rodean algunas representaciones paganas, aún con la matización que aporta: «Lo que queremos decir es que la razón de representar hazañas victoriosas de gladiadores célebres acompañadas de motivos profilácticos que tendían a desear su repetición, está psicológicamente muy próxima de lo que los iconógrafos cristianos esperaban de cualquier imagen de la liberación de Noé o de Daniel, que se rememoraba con la esperanza de contemplar la misma salvación concedida a un contemporáneo, muerto o vivo» (p. 25); sobre todo, teniendo en cuenta que unas páginas antes había escrito: «Cuando esas escenas (las mismas mencionadas en la p. 25 y algunas otras) se pintan en las catacumbas o se labran sobre los sarcófagos, su presencia al lado del cuerpo del difunto reviste idéntica significación que la plegaria del servicio fúnebre llamada *comendatio animae*: enumeran los precedentes de una intervención divina en favor de un fiel y expresan su deseo de que, allí mismo, Dios ejerza su benevolencia hacia la persona que acaba de morir» (p. 20). ¿Por qué añadir, a esta interpretación de la imagen-plegaria, acorde con el sentido cristiano, la sorprendente de imagen-profiláctica? Ya se ha dicho en líneas anteriores. Porque Grabar no deja de mencionar cualquier posible hipótesis, y deja sistemáticamente al lector la tarea de su valoración. Algo análogo ocurre con el estudio de otros temas. Sirva de ejemplo el paralelismo establecido entre las representaciones de la vida del Señor —nacimiento, infancia, vida pública y muerte— con las del ciclo de Hércules de Via Latina, llevado hasta el extremo de admitir que su origen puede basarse en que «Hércules (...), según la creencia de su tiempo, fue un *salvador*» (p. 24).

En el estudio de «*La asimilación de la iconografía contemporánea*» (pp. 38-54) por los artistas cristianos, pone de manifiesto la singular importancia que tiene conocer el primer significado del «vocablo» estético empleado y, a veces, transformado por el cristianismo, para

expresar su fe. El recorrido que realiza en esta investigación sobre el significado de las actitudes de los personajes, la edad manifestada en el rostro, la correspondencia, aún en el tamaño, de unas escenas con otras, etc., es muy amplio. «Resultaría fácil alargar la lista compuesta de ejemplos y, también, de categorías completas de imágenes cristianas que se asemejan a imágenes paganas contemporáneas (...). Lo que no quiere decir que el lenguaje iconográfico cristiano haya nacido del arte del paganismo. En estas imágenes vemos más bien el empleo generalizado de términos o esquemas que pertenecen a un vocabulario visual único utilizado por todos los realizadores de figuraciones, que atribuían a veces una nueva significación a algunos de esos términos o esquemas» (p. 44).

Hace Grabar un análisis minucioso de los dos tipos en que parece puede clasificarse «*El retrato*» en la antigüedad: el retrato que intenta perpetuar los rasgos físicos del retratado (retrato-semejanza), y el retrato que pretende recordar al representado como un signo (retrato tipológico), donde «lo que se quiere y se puede representar es un cierto número de esquemas cuya significación conocían los contemporáneos» (p. 68). Seguidamente, estudia la influencia del retrato tipológico oficial —representación del Emperador, del magistrado, de la Corte, de los distintivos militares, numismáticos, etc.— en la imaginaria cristiana, o las tipologías propias del Cristianismo —Buen Pastor, Apóstoles, mártires, profetas, Moisés, etc.—.

Pero éste no fue un fenómeno exclusivo del Cristianismo: «la iconografía religiosa de las demás creencias extendidas dentro del Imperio en la época de los principios del Cristianismo, un poco antes de que el arte cristiano naciera, parece haber seguido las mismas trayectorias de creación» (p. 84).

A continuación, estudia Grabar «*La escena histórica*» (pp. 89-106) es decir, la representación de acontecimientos tomados de la vida terrenal de Jesús y de las biografías de los santos, y también de los libros del Antiguo Testamento (p. 89). Como método para investigar el camino que siguieron los artistas cristianos para su creación, propone Grabar un sistema totalmente nuevo y original: agruparlas según los objetos que adornan. Comienza por estudiar aquellas cuya función es la ilustración de los manuscritos que contienen la Sagrada Escritura. Así encuentra una disposición y tipo de imágenes que tienen el carácter de «índices» de los textos literarios (p. 93); las «imágenes-signo», halladas ya en las catacumbas y en Dura Europos (p. 94). El estudio de las imágenes que decoran objetos de uso (cofres, medallones, etc.), da paso al análisis de los mosaicos de pavimentos, paredes y cúpulas, y al del amplio campo de los marfiles, desde los dípticos a la cátedra de Maximiano (p. 101). Un nuevo apartado está destinado a la comparación de los «ciclos biográficos» paganos y cristianos (pp. 102-103).

Finalmente, destina las últimas páginas de este capítulo a los «manuscritos de los principios de la Edad Media (del siglo IX al X), considerados, muy justamente, como copias de originales paleocristianos» (p. 103).

Trata después de los «*Dogmas representados por una imagen*» (pp. 107-119) y «*Los dogmas representados por imágenes superpuestas*» (pp. 121-136). Estos constituyen un lenguaje propio de los artistas cristianos, pues «el esfuerzo creador que esto les exigió sobrepasó en mucho al de otras religiones, ya que las imágenes, en lugar de evocar simplemente los personajes y los acontecimientos históricos, o de ser alegorías esquemáticas, tuvieron que expresar las ideas abstractas del dogma cristiano. Ningún repertorio iconográfico pagano podía entonces servir de modelo al imaginero cristiano, porque las religiones paganas no poseían esta iconografía de sus dogmas, toda vez que no poseían ningún dogma que expresar» (pp. 105-106).

Analiza los primeros intentos de expresar la Trinidad divina con la representación de la mano que sale de una nube, simbolización de Dios Padre (p. 109), o con un trono vacío, que, reunidas con la representación del libro de los Evangelios y la paloma, pudieron ser la primera expresión de la diferenciación de las tres Personas trinitarias (p. 111). Después estudia otras expresiones tomadas, sobre todo, de relatos del Antiguo Testamento, tanto para la Trinidad como para otros dogmas cristianos. En todos ellos, la «gramática» que suele acompañar a esta «palabra» pictórica parece ser la representación del profeta del que procede el texto, que señala con un dedo la figura o figuras «dogmáticas» a un compañero (*ibidem*). En la representación del triunfo de Cristo resucitado, parece que juega un papel muy importante el lábaro de Constantino.

El lenguaje iconográfico de la Encarnación virginal del Verbo en el seno de Nuestra Señora se centra, desde el siglo VI, en la escena de la Anunciación, que Grabar estudia detenidamente, pero también se expresa en las escenas del Nacimiento y del abrazo de Joaquín y Ana: «Es obvio que toda imagen que represente a Cristo durante su vida terrenal es una referencia a la Encarnación. Y esto es particularmente verdad en cuanto a las imágenes de su muerte en la cruz (...). Sin embargo, sólo en los principios de la Edad Media comenzaron los imagineros a utilizar el tema de la Crucifixión para representar la muerte de Jesús. A finales de la Antigüedad (...), las imágenes de la Crucifixión no servían para recordar la realidad de la muerte de Cristo, sino para mostrar su gloria, su victoria sobre la muerte (como símbolo de la Resurrección), la universalidad de la salvación por la Cruz, etc.» (p. 124).

Afirma Grabar que el análisis del lenguaje formado por la interlocución de dos o más imágenes, siguiendo el viejo sistema estoico de relacionar entre sí escenas históricas y mitológicas, «fue Filón el primero en aplicar este método a la Biblia, proponiendo interpretaciones simbólicas de acontecimientos y objetos mencionados en los libros mosaicos; al hacerlo, abrió así una vía a una exégesis tipológica del Antiguo Testamento (...). Los autores se refieren constantemente a historias sacadas del Antiguo Testamento e intentan después revelar su sentido escondido, que es tipológico: al árbol que convierte en dulces las aguas amargas es una figuración del propio Cristo, o de la Cruz

sobre el Gólgota (...)» (pp. 132-133). Parece olvidar Grabar que la doctrina tipológica se encuentra ya en los Evangelios, y aún en la misma palabra del Señor, siendo muy extensa en San Pablo, y que las escuelas catequéticas de Antioquía y Alejandría, no hicieron sino ampliar, y a veces exagerar, este método de expresión e investigación teológica.

Es interesantísima una observación final de este capítulo, «Como la teología, la iconografía cristiana se ha beneficiado ampliamente de su interés por los temas del Antiguo Testamento, no solamente porque estos temas han aumentado el número de imágenes utilizables por los artistas, sino también porque, al proporcionarles un vocabulario iconográfico más variado y completo, han incrementado sus posibilidades de expresión y las han hecho más aptas para llevar a cabo las tareas previstas para ellos por la religión cristiana» (pp. 135-136).

Muchas menos páginas que a la primera sección dedica Grabar a la segunda de su trabajo, *La Edad Media*. Se limita en ella, dentro del carácter de reflexiones ya repetidamente aludido, a exponer aquellos fenómenos y métodos de investigación que, según su criterio, merecen mayor atención por importantes o novedosos.

El primer hecho sobre el que llama la atención es la continuidad de los sistemas y significados iconográficos en la Antigüedad y en la Edad Media, lo que en principio podría parecer «normal (...) ya que se trata, por una y otra parte, de reflejos de la misma religión. Pero si recordamos la decadencia de las artes figurativas de los «siglos oscuros», del VI al IX, hay buenas razones para subrayar esta voluntad de continuidad» (pp. 139-140). La imaginería medieval es herencia de la propia de la antigüedad, y ciertamente la refleja, sobre todo al conservar intacto su vocabulario, pero se diferencia también netamente de ella con formas y expresiones propias. Precisamente en esta diferenciación propia de los nuevos tiempos, que corresponde a la época carolingia, se inicia —o quizá continúa— la separación del arte cristiano de Oriente y Occidente: el primero, bizantino, de influencia cortesana; el segundo, de influencia fundamentalmente abacial.

La imagen bizantina no tiene, como en Occidente, la función única de recordar a quien la contempla el personaje representado, sino de hacerle presente. Grabar recuerda «la práctica de los tribunales romanos, que celebraban sus sesiones en una sala donde el retrato del emperador sustituía la presencia física del soberano en cuyo nombre se dictaban las sentencias. Un icono de Cristo o de la Madre de Dios significaba su presencia en el local donde este icono se encontraba», y esta «presencia de lo sagrado en cada una de las imágenes favorecía la elección de un estilo grave y majestuoso. Un hieratismo de las actitudes y de los gestos, un rechazo más o menos afirmado de imitar la plasticidad de los cuerpos y de las cosas (p. 145).

Este hecho limita en alto grado el número de temas desarrollados por el artista cristiano bizantino «excluyendo en la medida de lo posible los temas que fueran transposiciones iconográficas de obras poéticas o doctrinarias (mejor hubiera sido traducir: doctrinales). Es aquí donde

la iconografía bizantina, en la época de su florecimiento, se distingue radicalmente de la iconografía occidental, que sigue estando muy abierta a la imagen-comentario e instrumento pedagógico» (*Ibidem*). Sólo al final de la Edad Media, esta iconografía intentará el modo occidental, sin abandonar el anterior que le es propio.

De los iconos, pasa Grabar al estudio de las imágenes narrativas. Estas imágenes se contienen, casi exclusivamente, en las ilustraciones de los manuscritos.

El ilustrador bizantino —continúa Grabar—, fiel a sus principios de huir de la imagen-comentario, se encontró ante una dificultad invencible: el buscar imágenes para decorar el Psalterio. Y, en efecto, no la resolvió, recurriendo a «ilustrar la vida de su autor, David (...)» o «la imagen narrativa, siempre que el texto evocara abiertamente o por alusión un acontecimiento de la historia bíblica» (p. 156).

Llenas de sugerencias, y seguramente en espera de un tratamiento ulterior sistematizado, se ofrecen las dos secciones en que Grabar reparte un fragmentario recorrido por «*La imagen cristiana en Occidente*».

La diferencia radical que la iconografía occidental ofrece frente a la oriental, durante toda la Edad Media, quedó expuesta, a finales del siglo VI, por la doctrina del Papa Gregorio VI: «La imagen es la escritura de los iletrados», es decir, «la imagen es un medio de conocimiento, especialmente de las cosas de la fe, y, por tanto un medio de enseñar la religión y sus misterios» (p. 167). Este valor pedagógico de la imagen será recordado una y otra vez por los escritores medievales, y sirvió para afianzar las representaciones iconográficas en Occidente, a la vez que el círculo de teólogos alrededor de Carlomagno les negaba todo culto. Pero, «la rivalidad entre los dos Imperios, el Griego y el Latino, pesó más en el ánimo de Carlomagno que la unidad de la cristiandad, y éste suscitó personalmente (se conserva un manuscrito que lo prueba, donde se muestran las alentadoras observaciones realizadas por el propio emperador, en los márgenes del texto de los *Libri Carolini*) a los autores de un tratado que lleva ese nombre y que proclama, entre otras cosas, el rechazo por parte de la Iglesia carolingia de cualquier tipo de veneración por las imágenes religiosas (...). Los *Libri Carolini* no reflejan probablemente la actitud de todos los cristianos de Occidente respecto a las imágenes religiosas (...), pero sí reflejan las convicciones de los personajes más esclarecidos e influyentes, dentro del Imperio» (pp. 167-168).

Dedica Grabar las restantes páginas de este capítulo a la aplicación de todos los principios anteriores, el valor didáctico y la asacralidad de las imágenes, junto con la influencia de los libros científicos, a diversos fenómenos iconográficos del Pre-románico y del Románico. Como ejemplos de este análisis de Grabar, merecen citarse, por su importancia, la explicación de por qué Occidente deforma sus imágenes escultóricas para adaptarlas a la arquitectura. Precisamente debido a su asacralidad, algo imposible para la imagen sacra oriental, Occidente puede acomodar las representaciones a las entradas de sus igle-

sias y los capiteles de sus claustros constituyendo verdaderos ciclos catequéticos, mientras que aquellas zonas menos visibles por su lejanía del espectador —triforios, capiteles de las columnas interiores, etc.— ofrecen una decoración de figuras aisladas, no narrativa.

En el último y breve capítulo sobre «*El problema de la iconografía en la Edad Media*», estudia el autor las diferencias entre la imaginería popular, equivalente en este tiempo al lenguaje popular, y la imagen culta, correspondiente a los textos teológicos y filosóficos. Esta última es fácilmente apreciable en las ilustraciones de los manuscritos; en cambio, es muy difícil de establecer la línea divisoria entre una y otra en la escultura monumental.

En la *Conclusión*, advierte Grabar: «En esta obra, al afirmar que la iconografía era un lenguaje, hemos seguido una determinada práctica. Queremos decir con ello que era un medio de expresión y transmisión de pensamientos, exactamente como la lengua verbal. Pero en el estado actual de nuestros estudios, nos parece preferible no insistir demasiado en el paralelismo de la expresión a través de la imagen y a través de la palabra. Por interesante e instructivo que sea resaltar algunos de estos paralelismos, evidentes, sería inútil e incluso desconcertante insistir en otros, discutibles» (p. 205).

Completan este libro 17 páginas de bibliografía, 247 ilustraciones en blanco y negro, y un índice analítico.

José Antonio IÑIGUEZ

Josep RIUS-CAMPS, *El Peri Archon d'Orígenes. Radiografía del primer tractat de teologia dogmàtico-sapiencial*, Lliçó inaugural del curs acadèmic 1985-86, Facultat de Teologia de Barcelona, Barcelona 1985, 90 pp., 15 x 21.

El Dr. Rius-Camps, Profesor Ordinario de Patrología de la Facultat de Teologia de Catalunya (Barcelona), ha querido ensayar, aplicándolo al *Peri Archon* origeniano —según la reconstrucción de Karl Fr. Schnitzer (1835) y la edición crítica de Franz-Heinrich Kettler (GCS, Leipzig 1913)— su método crítico de historia de las formas, descubierto y puesto al día para su análisis de las cartas de San Ignacio de Antioquía.

Como se sabe, el *Peri Archon* se conservó durante siglos en la versión latina de Rufino, bajo el título *De principiis*. Esta traducción benévola provocó la reacción de San Jerónimo, quien intentó una nueva traducción literal del griego al latín, al tiempo que extractaba los lugares más conflictivos y los enviaba en una carta a Avito. Desgraciadamente sólo se han conservado los extractos de esta carta de San Jerónimo y la versión libre de Rufino, por lo cual los intentos de reconstrucción del texto griego, iniciados el siglo pasado, son siempre problemáticos, y no pasan, muchas veces, de puras conjeturas.