

Gonzalo Bravo
Raúl González Salinero
(editores)

Propaganda y persuasión en el mundo romano

Actas del VIII Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos
celebrado en Madrid los días 1 y 2 de diciembre de 2010

MADRID — SALAMANCA 2011

SIGNIFER LIBROS

SIGNIFER
Monografías de Antigüedad Griega y Romana
35



SIGNIFER
Libros

ILUSTRACIÓN DE LA PORTADA :

Tesoro de Boscoreale procedente de una villa romana situada en las laderas del Vesubio. Paris, *Musée du Louvre*. Principios del siglo I. d. C. *Skyphos* de plata: el emperador Augusto aparece sentado recibiendo a los bárbaros vencidos con la personificación de las provincias sometidas. Fotografía de Raúl González Salinero.

ILUSTRACIÓN DE CONTRAPORTADA:

Composición a partir de un fragmento de graffito electoral con caricatura procedentes de la *Via dell'Abbondanza* de Pompeya. Diseño a cargo de Miguel Ángel Martín González.

El contenido de este libro no puede ser reproducido ni plagiado, en todo o en parte, conforme a lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, ni ser transmitido con fines fraudulentos o de lucro por ningún medio.

© De la presente edición: Signifer Libros 2011.
Gran Vía, 2 - 2ºA. SALAMANCA 37001
Apdo. 52005 MADRID 28080
ISBN:978-84-938991-0-3
D.L.: S.788-2011
Imprime: Eucarprint S.L. - Peñaranda de Bracamonte, SALAMANCA.

Índice

Gonzalo BRAVO y Raúl GONZÁLEZ SALINERO	
Introducción.....	11

Retórica y política

José María BLÁZQUEZ	
Antiguas y recientes propuestas sobre la decadencia del Imperio romano.....	21
Gonzalo BRAVO	
El trasfondo del conflicto Senado-emperador a fines del siglo IV d. C.: estrategias de propaganda y persuasión.....	45
David NATAL VILLAZALA	
Construir el asentimiento: el <i>Panegírico II</i> de Merobaudes a Aecio.....	59
Carmen EGUILUZ MÉNDEZ	
El <i>Panegyricus regi Theodorico</i> como instrumento de autolegitimación y propaganda regia.....	71

De la República al Imperio

Estela GARCÍA FERNÁNDEZ	
La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio.....	81
Miguel Ángel NOVILLO LÓPEZ	
Fines e ideales propagandísticos en la obra de Cayo Julio César.....	91

ÍNDICE

Juan Luis POSADAS	
Cleopatra en Roma: propaganda y libelos en época de Julio César	103
Lucio BENEDETTI	
Formas de propaganda en la época augustea: sobre el culto a Augusto viviente en Perugia	119
Pilar FERNÁNDEZ URIEL y Aurora MOLINA MARTÍNEZ	
Numismática y propaganda política en el año 68/69: propuestas para una crisis	133
Gustavo SANZ PALOMERA	
Crisis alimentarias y propaganda en el Alto Imperio romano	161
Jesús RODRÍGUEZ MORALES	
Calzadas romanas, ¿propaganda o utilidad?	177

Evergetismo y poder local

Mauricio PASTOR MUÑOZ	
Propaganda electoral y <i>ludi romani</i>	213
Eva María MORALES RODRÍGUEZ	
Propaganda política y espacios públicos de la Bética	231
Bruno P. CARCEDO DE ANDRÉS	
Fenómenos evergéticos y promoción personal.....	243
Alfonso LÓPEZ PULIDO	
Evergetismo y liberalidades en el Oriente romano	255

Cristianismo

Juana TORRES PRIETO	
La retórica como arma de propaganda y persuasión en la literatura polémica cristiana: el <i>Discurso contra los griegos</i> de Taciano	269

ÍNDICE

Raúl GONZÁLEZ SALINERO	
Doctrina, disciplina y disuasión: la reacción eclesiástica ante la convivencia con los judíos en la Elvira del siglo IV.....	279
Silvia ACERBI	
Concilios y propaganda eclesiástica en el siglo V: estrategias de persuasión y adquisición del consenso al servicio del poder episcopal	295

Guerra y ejército

Julio GÓMEZ SANTA CRUZ	
El discurso de exhortación militar: recreación propagandística de un <i>locus</i> al servicio de la <i>auctoritas</i> imperial	309
Fernando FERNÁNDEZ PALACIOS	
Las placas legionarias de piedra del Muro de Antonino.....	325
Javier CABRERO	
La marina militar romana como elemento de disuasión para la conquista.....	351

El poder de la imagen

Sabino PEREA YÉBENES y Domingo SAURA	
El lenguaje coactivo en la magia grecorromana y en los exorcismos.....	367
Francisco Javier GUZMÁN ARMARIO	
Obeliscos para las <i>urbes</i> : una manifestación de propaganda política de los emperadores tardorromanos	401
Mercedes LÓPEZ PÉREZ	
Autoritarismo, persuasión y didáctica de la medicina en la obra de Galeno.....	413
Elena CASTILLO RAMÍREZ	
Metáforas poéticas, metáforas icónicas: la metaforización de las virtudes del buen gobernante como forma de propaganda política.....	423

ÍNDICE

COMUNICACIONES

Julián JIMÉNEZ ESCALONA	
<i>Basileus-Princeps</i> : la propaganda numismática	443
Pablo APARICIO RESCO	
Los primeros pasos de la propaganda política de Augusto: Julio César, <i>Venus Genetrix</i> y el <i>Sidus Iulium</i>	459
Héctor VALIENTE GARCÍA DEL CARPIO y Santiago BELDA PUIG	
De Judea a Britania: el «poder» de la palabra en la Roma imperial	473
Marta BAILÓN GARCÍA	
Publicidad de candidatos en la vida política de una comunidad: los <i>tituli picti</i> pompeyanos vistos como cartel electoral	485
Carlos CRESPO PÉREZ	
La propaganda imperial en la numismática del emperador Decio.....	497
Francisco Javier FUERTES MARTÍN	
Los demonios como instrumentos de propaganda del <i>Holy Man</i> cristiano en la hagiografía de la Antigüedad tardía: una aproximación.....	515
Lourdes OROZCO	
Los viajes de la emperatriz Eudocia a los Santos Lugares: dos manifestaciones de propaganda del régimen político de Teodosio II	527
Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS	
<i>Etimasía</i> . el prestigio de un Imperio, la gloria de lo invisible. Reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte paleocristiano y bizantino	541
Roberto QUIRÓS ROSADO	
Máscara del poder, disuasión de privanzas: la imagen política de Elio Seyano en la tratadística hispánica del reinado de Carlos II	559

*Etimasía: el prestigio de un Imperio, la gloria de lo invisible. Reflexiones sobre estética, cultura visual e imagen simbólica en el arte paleocristiano y bizantino**

Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS

Asociado de la *AIER*

La historia es un continuo tránsito, un constante fluir en el que las corrientes se suceden, se solapan, se interrumpen o se transforman, sin lógica aparente, con cierta ambigüedad y dando lugar a múltiples tensiones confluyentes y contradictorias al mismo tiempo. Ello es notable en el contexto mediterráneo durante el periodo comprendido entre los siglos IV y VI, momento rico y dinámico, en absoluto decadente, cuyos principales rasgos son el problema entre unidad y diversidad y las contradicciones que comportaba el desafío a la cultura clásica lanzado por otras mentalidades alternativas¹. Entendido este periodo como Antigüedad tardía o bien como inicio de la alta Edad Media, tales tensiones no son ajenas al arte del bajo Imperio Romano —ya sea pagano o paleocristiano— y de la primera Edad de Oro del Imperio Bizantino.

Para la comprensión de este panorama general, interesan numerosos factores sociopolíticos y religiosos². El primero de ellos es la primacía de la figura imperial, que repercutirá en todos los demás elementos de la sociedad. La necesidad de dominar eficientemente toda la cuenca del Mediterráneo y de mantener la seguridad en las fronteras, cada vez más conflictivas, indujo a una progresiva militarización del Imperio y a la llegada al poder de los emperadores-soldado. Fue un momento de intenso dinamismo social, de cierta relegación del patriciado de la metrópoli en favor de las élites provinciales y de personajes de baja extracción vinculados al ejército. El clientelismo floreció y la pobla-

* Agradezco al Prof. Dr. D. Gonzalo Bravo Castañeda la revisión del presente trabajo y al Dr. Pablo Fuentes Hinojo su generosa ayuda. Todos los errores son míos.

¹ A. Cameron, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad tardía 395-600*, Crítica, Barcelona, 1998 (=1993), pp. 24-25.

² Como referencia de carácter general para este periodo, G. W. Bowersock, P. Brown y O. Grabar (eds.), *Interpreting Late Antiquity. Essays on the Postclassical World*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/Londres, 2001. Sobre este panorama y su influencia en la Península Ibérica, *vid.* P. Fuentes Hinojo, *La Península Ibérica y el Mediterráneo en el tránsito del mundo antiguo al medieval*, UCM, Madrid, 1995 [Tesis Doctoral].

ción confiaba cada vez más en la mediación de su patrono ante la lejana corte imperial³. La religión estatal —una mezcla de paganismo tradicional grecorromano, ritos monárquicos y corrientes soteriológicas orientales— y las instituciones tradicionales se renovaban para mitigar la pérdida de confianza y satisfacer los anhelos de trascendencia de una nueva sociedad. El triunfo del cristianismo fue más una consecuencia que la causa de todo ello, pero una vez asentado en el poder, cobraría un insospechado valor *per se* y se erigiría en potente foco creativo.

Culturalmente, Roma ya había sido permeable a la influencia griega; en el bajo Imperio triunfarían —otras— influencias orientales, principalmente de Persia, Egipto e India. Las tensiones entre la defensa de la individualidad y la búsqueda de amparo en religiones soteriológicas no eran sino dos caras de la misma moneda. Los emperadores y el ejército ya habían allanado el camino a estas religiones, como el mitraísmo y otros cultos solares. Al carácter impersonal del paganismo sucedió una religión cuyos seguidores «creían ser los agentes de enormes fuerzas»⁴, eran los siervos de su Dios⁵. Paralelamente, el emperador exigía incluso a sus nobles ser llamado *dominus*⁶, palabra con que el esclavo se dirigía a su señor. La entrega al Dios único e inefable cristiano fue una solución que permitió conciliar las inquietudes escatológicas y neoplatónicas con el sustrato cultural romano y su sistema de dominación. La Iglesia, en su alianza con el poder y en un primer momento subordinada al emperador, permitió la difusión por todo el Imperio de una cultura media cuyo denominador común era el poso clásico⁷.

LA ESTÉTICA TARDOANTIGUA Y SU CULTURA VISUAL

El arte paleocristiano busca expresar ideas eternas e invariables, con unanimidad y con sentido trascendente, que —teóricamente— viven de sí mismas y por sí mismas, pero con las que —en la práctica— hay que establecer una comunión desde este mundo: no es otra cosa que seguir el ejemplo de Cristo. Resulta comprometido aseverar que dicho sistema no permite la proyección del individuo o la plasmación de su carga subjetiva. Lo que ocurre es que aquello que el cristiano del momento podía proyectar en la obra de arte se basa en planteamientos culturales y religiosos que sitúan sus intereses en alcanzar la Salvación, esto es, en gozar de una comunión total y perfecta con Dios en la Gloria de modo que el alma se llene toda de la presencia divina, estado en que el indi-

³ P. Brown, *El mundo en la Antigüedad tardía. De Marco Aurelio a Mahoma* (trad. A. Piñero), Taurus, Madrid, 1989 (= 1971), p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 65.

⁵ La semejanza con el Islam es evidente, y sintomática de un origen ideológico común en el ámbito persa.

⁶ Diocleciano marcó un antes y un después con esta fórmula, H. Stern, «Remarks on the “Adoratio” under Diocletian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1/2), 1954, p. 184. Para comprender la profunda significación del término *dominus* para referirse al emperador, recordemos su repercusión en el reinado de Justiniano.

⁷ P. Brown, *op. cit.*, pp. 106 y 112.

viduo se anularía como tal. El uso dado a la imagen, así como la interpretación de su contenido simbólico, permiten siempre una relativa proyección del individuo, quien responde al objeto artístico en los términos que ha hecho suyos por medio del aprendizaje y la costumbre. Por ello, el poder procura encargarse de esa educación; y si tenemos en cuenta la importancia del estatus y la religión en la Antigüedad, hallaremos la causa de la aparente inmovilidad del arte en este tipo de sociedades.

La potencia del símbolo, el poder de sugestión y la capacidad de hacer presente lo divino y lo trascendental, incluso por medio de un vacío aparente —una ausencia más elocuente que la presencia evidente—⁸ otorgan fuerza de expresión al arte paleocristiano. Su tipo de espacio, que niega las leyes de la física y de la óptica, subraya el valor trascendente de los hechos, de modo parecido a como lo hace el «lugar figurativo» de Francastel⁹. Los materiales, con preeminencia del oro, contribuirían a acentuar los reflejos y luminosidad de las imágenes, que semejan el espejo de una realidad válida por sí misma, en la cual el «agente» que decide el orden de lectura es la propia obra —que expresa las intenciones e inquietudes de los implicados en su realización— en mayor medida que el espectador. La obra impone un tiempo, una especie de «presente pleno», atemporal, así como un recorrido fijo o focalizado.

El cristianismo añade algo al carácter cíclico del tiempo pagano. Con la nueva religión, el tiempo es un círculo en el que se repite la historia de la Pasión (año litúrgico), cuya única solución de continuidad es el esperado fin del mundo, el día del Juicio. La etimasía viene a recordarnos que está preparado el trono del «que era, el que es y el que ha de venir» (Ap 4, 8). Esta concepción del tiempo es una verdadera sutileza, pues hace inminente un futuro con carácter retroactivo, que afecta por tanto al presente y que concuerda a la perfección con un sistema de poder impositivo. El mensaje era fácilmente comprensible para una población que contaba con la referencia imperial y para aquellos que, al componer el *Dies irae*, imaginaron a Dios como un airado recaudador de impuestos que viene pidiendo cuentas¹⁰.

La verdad no es chillona. La verdad pura es inexpresable e inasible, como la Idea platónica, pero el cristianismo —y otras muchas religiones— necesita aludir a ella mediante imágenes. Esto genera un doble conflicto: en primer lugar, que la imagen es simulación, mera apariencia, depende del momento y del observador; en segundo lugar, el fiel se ve tentado a adorar a la imagen, de manera que pecaría de idólatra. Intentando salvar el primer problema, el arte paleocristiano recurrió a una estética que «desmaterializa» o «espiritualiza» la imagen:

⁸ Tal vez sean el oro, la luz y el resplandor los recursos que con mayor eficacia expresan cómo puede sugerirse por medio del vacío la plenitud más sublime. Esto concuerda a la perfección con el deseo cristiano. Una intensa reflexión filosófica en torno a este hecho comienza en la Antigüedad tardía, singularmente con la reinterpretación de Plotino por Pseudo Dionisio Areopagita, aunque sus ideas no se explotaron hasta sus últimas consecuencias hasta la Edad Media. Vid. V. Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Cátedra, Madrid, 1978.

⁹ P. Francastel, *La figura y el lugar*, Laia/Monte Ávila, Barcelona, 1988 (= 1967), pp. 126ss.

¹⁰ P. Brown, *op. cit.*, p. 46.

Puesto que la negación (*apophaesis*) parece ser más propia para hablar de Dios, y la afirmación positiva resulta siempre inadecuada al misterio inexpresable, conviene mejor referirse a lo invisible por medio de figuras desemejantes (*anaplasteis*) [...] no creo que ninguna persona sensata deje de reconocer que las desemejanzas sirven mejor que las semejanzas para elevar nuestra mente al reino del espíritu¹¹.

Este efecto bebe de experiencias previas —y coetáneas— del ámbito oriental y del arte popular romano, que se resumen en la simplificación, el carácter gráfico —incluso en la escultura—, el esquematismo, una paulatina renuncia al volumen, la frontalidad, la concentración, la jerarquización, la focalización y la mirada trascendente de unos ojos «alucinados»¹². El arte de poso helénico, difundido en Roma y los territorios del antiguo Imperio de Alejandro, sufrió de este modo una auténtica revolución a todos los niveles, cuyos testimonios más elocuentes son los retratos del Fayum, el arte palmirano y —en paralelo con el triunfo del cristianismo— la evolución del arte «grecobúdico» de Gandhara (ca. 150-300) desde su «idealismo formal» hacia el «idealismo conceptual»¹³ del arte de la escuela de Mathura y del Imperio Gupta (320-467)¹⁴. El abandono de figuras que invitan al espectador a recrearse en su contemplación desde distintos puntos de vista y que manifiestan el interés por la plenitud de la vida terrena, se torna en composiciones con un punto de vista único, frontales, imponentes, incisivas, que exigen una visión reverente y la piadosa posternación ante lo trascendente¹⁵. No es una degradación de lo clásico, sino un ejemplo más de que «ciertas prácticas y fórmulas sobreviven en el arte porque crean un efecto deseable, otras ya no se aprenden porque se han vuelto inadecuadas»¹⁶. En Roma, estas imágenes impactaban a todos los grupos sociales, aunque más que su pregonada vocación docente, manifiestan el germen de un arte ecuménico que pudiera satisfacer las inquietudes de una amplia población para la cual ya no era suficiente la cultura de élite pagana y que precisaba de una vía de encauzamiento de sus inquietudes místicas:

[...] algunos paganos, más tarde cristianos, habían admitido la necesidad de un género de imágenes que era preciso mirar «con los ojos del espíritu», porque mostraban lo invisible. Esto significa, desde Plotino, que la visión «fenoménica» que la imagen habitual ofrece a nuestros ojos corporales podía cumplir en ocasiones una función más elevada, pues, a tra-

¹¹ Pseudus-Dionys., *De Coelesti Hierarchia*, II 3 (ed. T. H. Martin, *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, BAC, Madrid, pp. 126-127). Vid. H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009 (= 1990), p. 652.

¹² El ejemplo paradigmático de este rico sustrato artístico en Roma y de la efectividad de sus procedimientos lo constituye el arte palmirano. Vid. P. Veyne, *L'Empire gréco-romain*, Seuil, Paris, 2005, pp. 345-377.

¹³ C. García-Ormaechea, *El arte indio*, Historia 16, Madrid, 1989, pp. 44, 46 y 56.

¹⁴ Resulta llamativo el paralelismo entre las caídas del Imperio Romano y el Imperio Gupta.

¹⁵ La *prosknesis* y la iconodulia son comportamientos en línea con este hecho.

¹⁶ E. Gombrich, *El legado de Apeles*, Alianza, Madrid, 1993 (= 1976), p. 25.

vés de ella, el espectador avisado podía contemplar la realidad «numérica», la única que es [...] se imaginó también que disminuyendo en lo posible los puntos de contacto entre la figuración y la naturaleza material se podría sugerir mejor lo suprasensible. Así pues, se hizo desaparecer el volumen, el espacio, el peso [...] «Desmaterializada» de este modo, la figuración parecía más adecuada para una evocación de lo inteligible [...] el *Nous* neoplatónico, o Dios y el mundo inteligible que lo rodea¹⁷.

La idolatría era un problema de plena actualidad. La solución nunca pudo complacer a todos, ni siquiera muchos siglos después con la Contrarreforma; y básicamente fue siempre la misma: la obra de arte no es Dios, sino el instrumento a través del cual llegar hasta Él. Se adora la idea representada, no el objeto material, como se expresó en el II Concilio de Nicea (787):

Porque cuanto con más frecuencia son contemplados [Cristo, la Virgen, los ángeles y los santos] por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales y a tributarles el saludo y adoración de honor, no ciertamente la latría verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina; sino que como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces, como fue piadosa costumbre de los antiguos. «Porque el honor de la imagen, se dirige al original», y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada¹⁸.

En el mismo concilio, recogiendo tradiciones muy anteriores, se justifica la adoración a Cristo a través de su imagen, comparándola con la veneración al emperador por medio de las imágenes oficiales, puesto que «cuando la población acude con velas e incienso al encuentro de las imágenes coronadas y los iconos del emperador que se envían a las ciudades y territorios, no lo hace para honrar la tabla pintada a la encáustica, sino al emperador mismo»¹⁹. Este texto nos hace recordar la importancia de la liturgia y la propaganda imperial como referentes culturales, pues la ofrenda de incienso y luces no era sino una rémora del modo de venerar los iconos públicos del emperador difundidos por todo el Imperio, que expresaban la presencia del soberano y que servían como referencia de poder, autoridad y legitimidad de las leyes, cargos y otras disposiciones²⁰,

¹⁷ A. Grabar, «El mensaje del arte bizantino», en *Idem, Los orígenes de la estética medieval*, Siruela, Madrid, 2007 (=1964), p. 25.

¹⁸ Denzinger, *Concilio de Nicea II*, sesión VII, 601.

¹⁹ Vid. H. Belting, *op. cit.*, pp. 138-139.

²⁰ El icono imperial estaba presente sobre todo en los tribunales de justicia, ya fuera sobre soportes que flanqueaban al juez y/o en la mesa del tribunal —como se representa en las miniaturas de Cristo ante Pilatos del *Codex Purpureus Rossanensis*, fols. 8r y 8v (fines del siglo V-principios de siglo VI)— o bien sobre la encuademación de los códigos legales. Otras imágenes aportaban crédito a los pesos, medidas y moneda. No menos importantes eran los retratos o clipeos con funciones militares o representativas, como los que se colocaban sobre los estandartes o los que se enviaban con motivo de victorias y para conmemorar sucesos relevantes —como el tondo Severiano—. Vid. A. Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 2003 (=1979), pp. 68-69; H. Belting, *op. cit.*, pp. 137-154.

como testimonian la *Notitia dignitatum* y sus ilustraciones²¹. El uso de mecanismos semejantes ante la necesidad de representar a Dios una vez cristianizado el Imperio no supondría contradicción alguna, ya que «el emperador, que es a la vez hombre y dios, pertenece simultáneamente a lo sensible y a lo inteligible»²². Lo realmente interesante es cómo el cristianismo supo dar la vuelta a la situación para plantear que Dios fue quien dio al emperador «la imagen de su propio poder monárquico»²³; y no sólo esto, sino que sirviéndose del arte y de la palabra, justificó toda la historia de la Salvación mediante una tesis (Antiguo Testamento), su antítesis (Nuevo Testamento) y la síntesis en el presente (Imperio cristiano), a la espera de su resolución definitiva en el Juicio Final:

En efecto, la naturaleza de los mortales, a la búsqueda de algo que recomfortase ante el fin terrenal y perecedero, creyó venerar las memorias de los antepasados con ofrendas de imágenes que fueran como honores inmortales, y unos trabajaron el claroscuro con los colores de la pintura encaústica, otros la figuración humana con esculturas de inanimada materia, otros grabaron inscripciones profundas en tablas y lápidas funerarias, en la presunción de que entregaban a los perennes monumentos las virtudes de aquellos que honraban. Mas todo era mortal, consumido por la largura del tiempo, por cuanto reproducían figuras de cuerpos corruptibles, en modo alguno representaciones del alma inmortal. No obstante, eso parecía bastar a los que no admitían ninguna alternativa en la esperanza de otros bienes, tras el desenlace de la vida mortal. Pero Dios, sí, Dios, el común salvador de todos y cada uno, que ha atesorado junto a sí para los amantes de la piedad bienes por encima de cualquier cálculo humano, anticipa desde aquí, en prenda, las primicias de las recompensas, confirmando ante los mortales ojos, de alguna manera, las inmortales esperanzas. Esto es lo que auguran antiguos oráculos proféticos consignados por la Escritura; esto es lo que atestiguan vidas de hombres amigos de Dios que relucen desde antaño con todo género de virtudes, vidas recordadas por la posteridad; esto es también lo que nuestra época ha probado ser verdad, en la que Constantino, el único que llegó a ser bienamado de Dios, soberano del Universo, entre los que alguna vez gobernaron el Imperio Romano [...] ²⁴.

Fue precisamente el pensamiento político de Eusebio de Cesarea (ca. 275-339), que liga los destinos de la Iglesia —que se universaliza— a los de Roma —que se cris-

²¹ C. Neira Faleiro, *La «Notitia Dignitatum»*. Nueva edición crítica y comentario histórico, CSIC, Madrid, 2006; E. Ruiz García y L. Fernández Fernández, *Libro de las claves del poder: «Notitia dignitatum» Ms. Reserva 36 de la Biblioteca Nacional de España*, Millennium, Madrid, 2009.

²² A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Variorum Reprints, Londres, 1972 (=1943), I, p. 13. La dificultad de discernir entre el emperador y Cristo en algunas representaciones del siglo IV se pone de manifiesto en imágenes como el mosaico de Hinton St. Mary, conservado en el *British Museum*, (S. Pearce, «The Hinton St. Mary Mosaic: Christ or Emperor?», *Britannia*, 39, 2008, pp. 193-218).

²³ Euseb. Caes., *De vita Constantini*, I, 5, 1 (ed. M. Gurruchaga, Gredos, Madrid, 1994, p. 145).

²⁴ Euseb. Caes., *De vita Constantini*, I 3, 2-4 (*Ibidem*, p. 144). Este fragmento resume el contenido fundamental tanto ideológico como estético de cualquier sepulcro paleocristiano una vez tolerado el cristianismo. Se sustituiría la loa a Constantino por la del difunto correspondiente.

tianiza— y concibe a esta última como imagen de la *basileia* celestial, el que más claramente fomentó la sacralización del emperador y la cristianización de su culto²⁵, en aras de una deseada concordia de intereses. Ciertamente es que entre los siglos II y IV, periodo de intensa exaltación escatológica y apocalíptica, lógicamente no todas las voces habían sido afines al Imperio, pero no obstante otros muchos teóricos cristianos contribuyeron a favorecer la alianza de la Iglesia con el Imperio, como Tertuliano, para quien «el Estado romano era una construcción querida por Dios»; Orígenes, que defendía la «lealtad para con el Estado»; así como Lactancio, que ofrece una «síntesis entre milenarismo y providencialismo» y ve en Roma el agente encargado de «frenar la llegada del Anticristo y, por consiguiente, aplazar *sine die* el fin de los tiempos»²⁶. Contando con el refrendo de Ambrosio de Milán y de Jerónimo, a pesar de la desaprobación de Agustín de Hipona, las ideas surgidas del pensamiento de Eusebio serán asumidas por las élites cristianas del siglo V, para las cuales el Estado romano era una construcción política querida por Dios, duradera hasta el fin de los tiempos, planteamientos que pervivirán en Bizancio incluso tras la caída de Roma²⁷. No ha de extrañar que en tal ambiente la etimasía hallase un campo abonado.

EL EMPERADOR, DIOS Y SUS REPRESENTACIONES

Los primeros cristianos se vieron en la necesidad de difundir su religión en un ámbito —el Imperio Romano— dominado por la imagen y la propaganda. El cristianismo, como su progenitora, la religión judía, era eminentemente anicónico. ¿Cómo cambió esta situación? Tal proceso requeriría de una larga explicación; no obstante, contamos con dos ejemplos significativos —entre otros muchos— que pueden aportar algo de luz. Cuando los hebreos esculpieron el becerro de oro, no hicieron otra cosa que tomar el modelo del toro Apis, que habían introducido en su cultura visual como imagen de la divinidad durante su permanencia en Egipto. Cuando en Dura-Europos diversas religiones competían durante el siglo III por ganar adeptos, tanto la sinagoga judía como el baptisterio cristiano se recubrieron de pinturas figurativas que siguen de cerca tradiciones romanas provinciales y persas²⁸ —las mismas que estaba tomando el arte imperial pagano para difundir su nueva imagen—. Ambos ejemplos ilustran la permeabilidad del judaísmo y del cristianismo hacia este tipo de procedimientos, así como la necesidad de recurrir a dichas prácticas —tan eficientes— y a patrones de diversa índole asentados en el imaginario colectivo. En el caso que nos ocupa, la representación de Dios en el primer arte cristiano oficial se nutriría de las ricas tradiciones de la iconografía del emperador y de la liturgia estatal, especialmente aquéllas vinculadas con el ca-

²⁵ P. Fuentes Hinojo, «La caída de Roma: imaginación apocalíptica e ideología de poder en la tradición cristiana antigua (siglos II al V)», *Studia Historica. Historia Antigua*, 27, 2009, pp. 91-92.

²⁶ *Ibidem*, pp. 82 y 85.

²⁷ *Ibidem*, pp. 97-102.

²⁸ A. Grabar, *Las vías...*, pp. 31-37.

rácter divino, judicial y militar del soberano²⁹, como son las ceremonias de adoración de la púrpura³⁰ y el *adventus*³¹; las recepciones en la corte, la entrega de cargos, presentes o *missoria*³²; y la administración de justicia. A su vez, tanto el arte provincial —por su capacidad de penetrar en todas las capas sociales y por su versatilidad simbólica— como aquél teñido de influencias orientales —por su conexión con planteamientos soteriológicos y por su relación con el poder monárquico— resultaron modelos eficaces.

El emperador era un monarca absoluto y autocrático sancionado por la divinidad³³. El proceso que llevó a esta situación se había iniciado con el interés mostrado por Augusto hacia el modelo de monarca helenístico³⁴, aunque se intensificó en el bajo Imperio con las ideas que hemos analizado previamente. Se subraya el elemento militar —que se sacraliza— y el carácter sacro-judicial del soberano, de manera que el *sanc-tissimus* emperador es *lex animata*, su casa imperial es *domus divina* y la propaganda lo aclama como salvador y gloria de los romanos, al tiempo que incide en su perpetua victoria³⁵. Los cultos solares y la identificación con el astro rey³⁶ de los Severos —especialmente Heliogábalo— en adelante, unidos a la adoración en vida del emperador y de sus imágenes oficiales, configuraron las bases de un referente de seguridad identificable con un dios en la tierra. Todo ello se escenificaba a través del culto imperial y del ceremonial de la corte, que cobró gran importancia desde Diocleciano y estableció un tiempo cíclico —en el cristianismo, como apuntábamos, año litúrgico que rememora una y otra vez la

²⁹ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Variorum Reprints, Londres, 1971 (= 1936), que sigue siendo la referencia fundamental. Como imagen ideal de soberano, interesa el *Discurso sobre la realeza* (400) de Sinesio de Cirene; en general, *vid.* S. McCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, 1981.

³⁰ W. T. Avery, «The *Adoratio Purpurae* and the Importance of Imperial Purple in the Fourth Century of the Christian Era», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 17, 1940, pp. 66-80; H. Stern, *loc. cit.*, pp. 184-189.

³¹ P. Dufraigne, *Adventus Augusti, adventus Christi. Recherches sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un ceremonial dans l'antiquité tardive*, Institut d'Études Augustiniennes, Paris, 1994.

³² A este respecto es significativo el Disco de Teodosio como testimonio gráfico y por su posible función. Un testimonio significativo de la magnificencia imperial expresada a través de regalos y donaciones lo constituye el *Panegírico a Justino II* de Flavio Coripo (h. 568).

³³ Además, en Bizancio, se entendía que el emperador era coronado directamente por Dios.

³⁴ Sobre Augusto y el arte, P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid, 2008 (= 1987).

³⁵ Durante el bajo Imperio, en las aclamaciones públicas y en los panegíricos dedicados al emperador se repite constantemente el imperativo *vincas*. No resulta extraño que durante la rebelión de la Nika se utilizara el vocablo en griego —en lugar de en latín— para provocar a Justiniano. Tampoco es menos significativa su famosa frase al dominar la situación y poner el broche a su reinado con la reconstrucción de Santa Sofía. En convivencia con un medio dominado por el poder imperial, no había otro modo mejor de presentar a Cristo que como vencedor de la muerte: «Al vencedor lo sentaré conmigo en mi trono, igual que yo, que he vencido y me he sentado con mi Padre en su trono. El que tenga oídos que oiga lo que el Espíritu Santo dice a las Iglesias» (*Ap* 3, 21-22).

³⁶ Tal fuerza tuvo esta idea que siguió viva en el tondo *Angaran* y en el de *Dumbarton Oaks*, datables ambos en el siglo XI.

Pasión— y una imagen ideal del orden del Imperio³⁷. El emperador se reviste de una indumentaria y atributos de carácter militar y sagrado (clámide, *kampagia*, diadema, lábaro, lanza, orbe, cetro)³⁸, cuyo significado puede resumirse en el papel que desempeña la púrpura, metáfora del poder y de la dignidad imperial, como expresaría Teodora en su conocida frase. Mientras esto ocurría, se abandonaba paulatinamente la imagen cívica del emperador togado y el desnudo heroico, cuyo más tardío ejemplar conservado lo constituye el Treboniano Galo en bronce (251-253) del *Metropolitan Museum of Art*³⁹.

Pero en este proceso no solamente hemos de tener en cuenta la importancia de cada una de las artes plásticas de manera aislada. Los diferentes recursos del arte se integraban en un todo coherente y que conectaba con otras manifestaciones como el ritual, la música y otros muchos aspectos táctiles, auditivos, visuales y olfativos. La arquitectura era el escenario donde todo esto sucedía; y muchas veces la encargada de su completa integración. La delimitación, en un sentido amplio, favorece un sentimiento de seguridad o eternidad y se asocia con el espacio habitado y con el estatus. De ahí la importancia de la arquitectura, la cartografía y el espacio simbólico⁴⁰: en la Antigüedad tardía y la alta Edad Media el microcosmos —el espacio que ocupamos, la tierra, lo particular— es el macrocosmos —el universo, lo universal— en pequeño, y al mismo tiempo, parece que se nos quiera decir que el exterior —físico— es reflejo de lo interior —espiritual— y que el espíritu del hombre es reflejo o emanación de lo divino, como sugiere Plotino. Así, Eusebio de Cesarea, como vimos, habla de la corte terrestre como reflejo de la celestial. Para cualquier habitante del Imperio, la arquitectura había sido manifestación de poder y signo de civilización; además, era el lugar más adecuado para la manifestación divina. La imagen de culto se asociaba a todo un enmarque arquitectónico, como atestiguan numerosísimas emisiones numismáticas⁴¹, pues el fiel pagano no solía entrar en el templo y veía la imagen del dios desde la distancia, enmarcada por todo el edificio y focalizada por la puerta cuándo ésta se abría y de tal modo desvelaba el misterio de la presencia divina. En otros casos, las estatuas se colocaban en altos pedestales o sobre columnas, que es la imagen más habitual que nos ofrecen los detractores de la idolatría,

³⁷ La consumación de este hecho la ofrece Constantino Porfirogéneto, *De caerimoniis Byzantinae Aulae* (siglo X).

³⁸ M. Bezzi, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasía*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 2007, pp. 13-45; A. Babuin, «Standards and Insignia of Byzantium», *Byzantion*, 71, 2001, pp. 5-59; sobre la cuestión historiográfica del ceremonial, *vid.* R. Teja, «El ceremonial en la corte del Imperio romano tardío», en *Idem*, *Emperadores, obispos, monjes y mujeres. Protagonistas del cristianismo antiguo*, Trotta, Madrid, 1999, pp. 39-71.

³⁹ C. A. Picón *et alii*, *Art of the Classical World in The Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art (nº 471), Nueva York, 2007, pp. 402-403, 497.

⁴⁰ Para el análisis de esta cuestión sigue siendo fundamental R. Krautheimer, «Introduction to an «Iconography of Mediaeval Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, pp. 1-33.

⁴¹ Por falta de espacio, baste decir que desde Augusto y especialmente en los siglos III y IV son múltiples las monedas con representaciones de templos o sus fachadas con la puerta abierta dejando ver la estatua del dios. En algunas de ellas figura el llamado arco siriaco o la estructura que conocemos como serliana.

acostumbrados a las esculturas que decoraban Constantinopla⁴². Además del templo o el monumento público, no debemos olvidar la importancia del teatro, lugar donde todas las clases sociales aprendían asiduamente el contenido de los mitos, y donde también se celebraban sacrificios a los dioses. Los enmarques arquitectónicos y la microarquitectura de obras en mosaico, eboraria y orfebrería, así como de los sepulcros —especialmente los llamados «de fachada de teatro», como el de Junio Basso— pueden hacernos pensar en la poderosa influencia de la escena y su entorno arquitectónico. Un ejemplo significativo lo constituyen los mosaicos de la iglesia de San Jorge en Salónica.

La revolución arquitectónica en relación con la imagen de culto tiene que ver con dos procesos clave. El primero de ellos es la asociación de la arquitectura monumental —palacio, tribuna, etc.— con la imagen imperial, pues el emperador salía cada vez menos del palacio y este se organizaba —aunando residencia, sala del trono basilical, cuerpo de guardia, circo y templo— para favorecer la manifestación del poder en todas sus facetas; y cuando el monarca o sus representantes se mostraban en público, siempre lo hacían en un contexto arquitectónico preciso⁴³. El segundo proceso tiene que ver con la reconversión de la basílica pagana —presidida por el tribunal con la imagen del emperador— en iglesia cristiana, que pasará a estar presidida por la imagen de Cristo y que contará asimismo con la mesa, con luminarias y los evangelios, en cuyas tapas figuraría la imagen de Cristo, del mismo modo en que previamente los códices de leyes llevaban la imagen del emperador. Pero tal vez el paso intermedio entre una y otra hemos de identificarlo —además de con sinagogas que siguen el plan basilical— con modelos tales como el *aedes* o *sacrarium* de culto imperial del campamento de Diocleciano en Luxor (ca. 300), posiblemente visitado por Constantino, pues acompañó a aquel en sus campañas en Egipto. Esta capilla de culto imperial se construyó en el interior del templo faraónico, tras el patio de Amenofis III, y presenta un ábside semicircular con frescos de los tetrarcas, rematado por el águila dentro de la corona de laurel y precedido por los vestigios de un baldaquino o *ciborium*⁴⁴. Entre los frescos que decoran las paredes destacan los restos de una escena cortesana en la que el emperador está sentado en un trono de oro y gemas, rodeado por personajes de aspecto militar —llevan clámide y las manos veladas— [fig. 1]. Todos estos elementos no hacen sino subrayar lo dicho hasta ahora sobre la nueva imagen imperial y sus consecuencias, al tiempo que recuerdan cómo se va a configurar la basílica cristiana —tipo de espacio absidiado, presencia del *ciborium*, corona de laurel en la que se introducirá el monograma de Cristo— y cómo prevalecerá

⁴² *Salterio de Teodoro*, Londres, *British Library*, Ms. Add. 19352, fols. 128v, 143v (el Becerro de Oro sobre una columna), 144r, 144v, 154v, 174v, 195r, 110v. Este sistema se cristianiza en las miniaturas de los fols. 16r y 26v, de modo que sobre la columna se coloca un icono. Sobre las estatuas de Constantinopla, M. Á. Elvira, «Las estatuas animadas de Constantinopla», *Erytheia*, 8 (1), 1987, pp. 99-115.

⁴³ Testimonio de ello son obras como los frisos del arco de Constantino, el Disco de Teodosio, la base del obelisco de este mismo emperador y numerosos dípticos consulares.

⁴⁴ I. Kalavrezou-Maxeiner, «The Imperial Chamber at Luxor», *Dumbarton Oaks Papers*, 29, 1975, pp. 225-251.

en ella la figuración parietal —pintura⁴⁵ o mosaico—.

EL TRONO DE CRISTO, LA CRUZ *GEMMATA* Y LA PUERTA DEL CIELO

La imagen del trono vacío o trono preparado⁴⁶ tiene una larga existencia procris-tiana. Dos tradiciones van a confluír en el mundo cristiano. Por un lado la hebrea y por otro la helenística. El *Sancta Sanctorum* del templo de Yahvé en Jerusalén albergaba el arca de la Alianza, representación material del trono de Dios. Esta interpretación se basa en algunos salmos y textos de la profética postexílica, que identifican Sión, la montaña sobre la que se alzaba el templo, con el trono divino. Por otra parte, en Grecia, al menos desde los tiempos de Alejandro, fue costumbre representar la presencia del monarca con un trono vacío sobre el que se coloca la diadema. La divinización de los soberanos helenísticos permitía asociar al monarca el uso de un símbolo hasta entonces reservado a Zeus. Otro posible antecedente lo constituye la representación de Buddha mediante un trono vacío, recurso —deudor precisamente del arte helenístico— empleado por el budismo *hinayana* (siglos V-I a. C.) y cuyo ejemplo más conocido decora el *stupa* de Bharhut (siglos II-I a. C.).

Los romanos también utilizaron el trono vacío como símbolo de la presencia divina desde época temprana, posiblemente por influencia mesopotámica. Esta cultura empleaba el trono vacío con una llama sobre el mismo para representar la presencia del dios del fuego, Nusku. Por otra parte, entre los rituales romanos, como en los griegos⁴⁷, se incluyen los banquetes divinos o *theoxenias*, como el dedicado a Júpiter o el célebre *lectisternium*, que se ofrecía desde 399 a. C. a los doce grandes dioses, en tiempos de crisis, como Marco Aurelio hizo cuando la peste azotó al Imperio. En tales ocasiones se disponían asientos o lechos para las imágenes divinas. Asimismo, en el ámbito del culto doméstico se encuentra el *torus genialis*, o lecho del genio del amo, que manifiesta la presencia de esta deidad protectora. En los banquetes de las deidades se empleaba un *pulvinus* o cojín como base para instalar la imagen. En el Circo Máximo había un *pulvinar*⁴⁸, especie de templo en forma de galería, en el que se alojaban sobre sus respectivos coji-

⁴⁵ Debe señalarse que a partir del siglo IV la imagen del emperador en tabla va ganando terreno a la representación escultórica. Si comparamos la representación de los hebreos negándose a adorar la imagen escultórica de Nabucodonosor del sarcófago llamado de Estilicón conservado en S. Ambrosio de Milán, frente al icono que se representa en la miniatura del Ms. Add. 19352 de Londres (fol. 202r), hallaremos pistas de este proceso.

⁴⁶ Para la iconografía, fuentes y antecedentes de la etimasía, L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, I, 2. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Serbal, Barcelona, 2008 (= 1957), p. 755; voz «Thron» en E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Herder, Freiburg, 1972, IV, cols. 304-314; T. von Bogyay, voz «Hetoimasía», en M. Restle (ed.), *Realexicon zur Byzantinischen Kunst*, II, cols. 1189-1202.

⁴⁷ Sobre las referencias griegas y romanas, remitimos a los apéndices de M. Bezzi, *op. cit.*, pp. 149-182.

⁴⁸ J. C. Golvin, «Réflexion relative aux questions soulevées par l'étude du *pulvinar* et de la *spina* du Circus Maximus», en J. Nelis-Clément y J. M. Roddaz (eds.), *Le cirque romain et son image*, Ausonius Éditions Conseil Régional d'Aquitaine, Burdeos, 2008, pp. 79-87.

nes las imágenes de los doce grandes dioses, que participaban en la procesión de la *pompa circensis* con la que comenzaban los festejos. Augusto, siguiendo posiblemente el ejemplo de César, adoptó la costumbre de instalar en este lugar —que poseía la forma externa de un templo— el asiento desde el que contemplaba los juegos. El asiento vacío manifiesta ante el pueblo la presencia del emperador ausente. Este mismo tema lo encontramos en la numismática, donde se prodiga la imagen de la silla curul con atributos del poder consular; y de la majestad imperial, como la diadema o el cetro al menos hasta mediados del siglo III d. C. En algunas monedas aparece un trono, a veces enjoiado, representando a alguna divinidad con la que se identifica el propio emperador⁴⁹ o aludiendo a su *consecratio* [tabla I]. A partir de Diocleciano —recuérdese el fresco de Luxor— y, sobre todo con Constantino, el asiento del emperador es un trono semejante al de los antiguos dioses, dorado y cubierto todo él con perlas y gemas. En los relieves del arco de Constantino se puede constatar ya su importancia en los tiempos del primer emperador cristiano. La representación del emperador sentado en su trono, como una de las antiguas deidades, llega ser usual en el bajo Imperio, al tiempo que aparece el tema de Cristo en majestad. Otro referente para el bajo Imperio es la Fiesta del Trono o de la *Bema*⁵⁰, rito propio del maniqueísmo, religión procedente del gran rival político de Roma, el Imperio persa, muy extendida por las provincias orientales a fines del siglo III, y que Diocleciano persiguió severamente. En este caso, el trono vacío representaba al profeta Mani y se exhibía en el marco de un banquete en el que participaban sus seguidores.

La imagen del trono vacío penetra en la Iglesia posiblemente a partir de la liturgia o ceremonial imperial renovado y enriquecido por Diocleciano y Constantino. Su irrupción en el panorama de las artes plásticas se solapa con su presencia real como mueble durante la celebración de concilios. La posible referencia más antigua a la ubicación de un trono vacío en una asamblea cristiana procede del I Concilio de Nicea (325), en el que se instaló un sitial de oro macizo destinado a Constantino⁵¹ y que manifestaría su presencia simbólica cuando éste no asistía a las sesiones. De ahí a que el trono vacío con un libro de los evangelios colocado sobre un cojín venga a manifestar la presencia de Cristo en el concilio sólo hay un paso, pero tardará en darse más de medio siglo. Es en el I Concilio de Constantinopla (381) cuando aparece por primera vez el trono vacío con los evangelios abiertos sobre él, como muestra la miniatura del Homiliario de Gregorio de Nacianzo⁵² [fig. 2]. De nuevo, hace su aparición en los concilios de Éfeso⁵³ (431),

⁴⁹ Es el caso de una serie acuñada por Domiciano, para conmemorar sus victorias en el Danubio, donde aparece un trono vacío sobre el que se coloca un yelmo que alude a Marte. En otra emisión del reinado de Cómodo se coloca sobre el trono una clava, en alusión a Hércules. En este período el trono aún se reservaba a los dioses, pero no hay que olvidar que los emperadores se asociaban a menudo a alguna divinidad, como Cómodo a Hércules.

⁵⁰ A. Grabar, *Las vías...*, p. 35.

⁵¹ Cfr. Euseb. Caes., *De vita Constantini*, III 10, 1-5 (ed. M. Gurruchaga, Gredos, Madrid, 1994, pp. 273-275).

⁵² *Biblioteca Nacional de Francia*, Ms. *Parisinus graecus* 510, fol. 355r (siglo IX, aunque basado en modelo anterior).

Calcedonia⁵⁴ (451) y III de Constantinopla⁵⁵ (680). Paralelamente a todo este proceso, comienza a representarse el trono del Señor en escultura, eboraria y mosaico. Las obras más precoces son el sarcófago de Tuscolo⁵⁶ (segunda mitad siglo IV) y el gran relieve de Berlín (principios del siglo V), del que más tarde hablaremos. Entre otras representaciones⁵⁷, los suceden el mosaico del arco triunfal de Santa María la Mayor de Roma, realizado ca. 430 —durante el reinado de Valentiniano III— y los del baptisterio Neoniano de Rávena, cuya decoración se fecha en torno a 450 —hacia finales del mismo reinado—, así como el del baptisterio de los Arrianos de la misma ciudad (h. 500). Aunque suele llamarse genéricamente «etimasía» a este tipo de representaciones que muestran un trono «vacío» sobre el que se sitúan elementos simbólicos alusivos a Cristo, el tema como tal no se define hasta el siglo X⁵⁸. Por ello, conviene denominarlas «trono de Cristo», «trono venerable» o «trono apocalíptico», lo cual no les resta valor como germen o tanteo previo hasta la codificación del tema de la etimasía en Bizancio. La multiplicidad de variantes se pone de manifiesto en ejemplos como los mencionados mosaicos del baptisterio Neoniano de Rávena, que representan tronos y mesas que acogen los evangelios, como tal vez se había hecho en los de la rotonda de San Jorge de Salónica (¿ca. 400?).

Estas imágenes van más allá de la mera alusión a la presencia de Cristo, pues proyectan un mensaje marcadamente escatológico, en correspondencia con las expectativas de muchos cristianos de la época. Realzando tales intereses, sobre el trono se representa en ocasiones un libro abierto, los evangelios, que anuncian la venida de Cristo; o un libro cerrado con siete sellos, el *Libro de la Vida*, que contiene los nombres de aquellos que se salvarán el día del Juicio. En otras representaciones aparece sobre el cojín del trono la cruz *gemmata*, que puede llevar un manto de púrpura sobre el travesaño horizontal, manifestación del triunfo de Cristo sobre la muerte y portadora de victoria. En ocasiones está presente la paloma del Espíritu Santo y en épocas posteriores pueden aparecer los instrumentos de la Pasión. La presencia de la cruz, que encontramos en diversos ejemplos de los siglos V y VI, reviste también un carácter escatológico. En el siglo III, muchos cristianos consideraban que la cruz había ascendido al cielo y que aparecería sobre el firmamento el día del Juicio Final como signo de la Segunda Venida de Cristo. El he-

⁵³ Cfr. Cir. Alex., *Apologeticus ad Theodosium*, ed. J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova Amplissima Collectio*, V, 241a y ed. E. Schwartz, *Acta Conciliorum Oecumenicorum (ACO)*, I, 1, 3. Sobre el entorno social e ideológico de este importante Concilio, vid. el estudio de R. Teja, *La «Tragedia» de Éfeso (431). Herejía y poder en la Antigüedad tardía*, Universidad de Cantabria, Santander, 1995.

⁵⁴ Cfr. E. Schwartz, *ACO*, II, 1, 65.

⁵⁵ Cfr. J. D. Mansi, *Sacrorum...*, XI, 224e.

⁵⁶ P. Testini, «Il sarcofago del Tuscolo ora in S. Maria in Vivario a Frascati», *Rivista di Archeologia Christiana*, 52, 1976, pp. 65-108.

⁵⁷ Nos hemos limitado a las muestras más representativas. Para otras muchas, M. Bezzi, *op. cit.*, pp. 75-144.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 76.

cho de que Helena, madre de Constantino, encontrase en Jerusalén la reliquia de la *vera crux* no restó valor escatológico a este signo. Antes bien, perduró la idea de que la cruz glorificada retornaría el día del Juicio Final. En Jerusalén se avistó la cruz sobre el cielo durante el reinado de Constancio II, hijo de Constantino, provocando enorme revuelo y múltiples cartas de eclesiásticos narrando el fenómeno⁵⁹. Conservamos además una homilía del papa León el Grande (440-461), incorporada al breviario romano, en la que se transmite esta idea de la aparición de la cruz glorificada el día del Juicio. La liturgia de la época, ya sea la ambrosiana de Milán o la de San Cirilo en Alejandría incorporan la imagen del trono vacío esperando la llegada del juez del mundo, retroalimentadas por el canto de los salmos triunfales:

Pero el Señor reina eternamente, y tiene preparado su trono para el juicio; juzga al mundo con justicia, dicta sentencia a las naciones. El Señor es refugio para los oprimidos, su refugio en los tiempos de la angustia. En ti esperan los que saben tu nombre, pues no abandonas, Señor, a quien te busca (*Sal* 9, 8-11).

La justicia y el derecho son las bases de tu trono, el amor y la lealtad son tus heraldos. Dichoso el pueblo que sabe aclamarte y caminar, Señor, a la luz de tu presencia; que se regocija en tu nombre sin cesar y se enorgullece de tu justicia. Pues tú eres el esplendor de su poder, por tu favor se agranda nuestra fuerza (*Sal* 89, 15-18).

El trono vacío de Cristo, con los atributos de la majestad imperial (clámide de púrpura y diadema) contiene una alusión clara a la *Parousía* o Segunda Venida de Cristo como juez investido de majestad y gloria, que, por cierto, no deja de reproducir una escena de aclamación al emperador. En su visión (*Ap* 4 y 5), san Juan es introducido a través de una puerta celeste ante el trono por una voz —procedente de un ángel con la función de *nomenclator* o chambelán, como sucede en el marfil constantinopolitano de ca. 525-550 del *British Museum* (*M&ME OA 9999*)— y observa a los veinticuatro ancianos que, como jefes de pueblos sometidos, aclaman a Dios, arrojan a sus pies coronas de oro y hacen la *proskinesis*. La importancia de la puerta como símbolo sagrado, escatológico y de justicia no es desdeñable⁶⁰:

Yo soy la puerta; el que por mí entrare, será salvo; y entrará, y saldrá, y hallará pastos (*Jn* 10, 9).

Además de vincular la puerta con las fachadas monumentales desde las que se mostraba el emperador —como en la magnífica serliana del palacio de Spalato y en la del Disco de Teodosio— o en las que éste ejercía justicia, podemos relacionarla con el nicho, el ábside y, por extensión, con la tribuna y el *ciborium*. Son lugares privilegiados que amparan, delimitan y realzan un espacio muy concreto, al tiempo que lo focalizan y

⁵⁹ P. Fuentes Hinojo, *loc. cit.*, pp. 93-94.

⁶⁰ T. Burckhardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, Sophia Perennis, Barcelona, 2000 (= 1958), pp. 89-114.

lo conectan con el espectador, favoreciendo un sentimiento de expectación ante el misterio de la majestad y de lo sagrado, amén del deseo de un tránsito simbólico y reverente. La importancia concedida a la portada en la Edad Media como lugar al que se traslada la iconografía —y en ocasiones también las funciones— del espacio interior —del ábside y su primitivo tribunal— aporta pistas sobre la trascendencia de estas ideas que conectan lo funcional y lo simbólico⁶¹. El arco de medio punto que acoge la cruz, repetido en multitud de sepulcros, como el de la capilla de San Aquilino de San Lorenzo Mayor de Milán, el de Honorio del mausoleo de Gala Placidia en Rávena o el conservado en San Apolinar in Classe, ofrece una síntesis de escatología cristiana y de todos los recursos estéticos y simbólicos que venimos analizando. El broche de oro lo pone el trono venerable del *Museum für Byzantinische Kunst* de Berlín (principios del siglo V, Inv. 3/72), tal vez el referente escultórico monumental de la etimasía más antiguo que ha llegado hasta nosotros, al parecer procedente de Constantinopla. El trono, sobre el que se coloca la clámide —con broche— y la diadema imperiales, se sitúa bajo un arco de medio punto que acoge una venera⁶² de la que desciende la paloma del Espíritu Santo —el *Logos*—, mientras que desde la parte inferior, una pareja de cérvidos o corderos —trasunto de los fieles, como ocurre en numerosos sepulcros y mosaicos— se aproximan hacia la simbólica presencia ausente [fig. 3]. Además de este tipo de representaciones, hemos de tener en cuenta las cátedras episcopales, colocadas en el prestigioso lugar de honor del ábside. En la liturgia eclesiástica —verdadero drama— el obispo se manifestaba en dicho ámbito como descendiente directo de los apóstoles y enviado de Dios —usualmente representado en la bóveda del ábside— hasta que Él viniera al final de los tiempos, idea que nos puede sugerir la inscripción *Xistus episcopus plebi Dei* colocada bajo el trono vacío del arco de Santa María la Mayor. Estamos de nuevo ante la correspondencia entre la corte celestial y la terrenal —evidente en la escena de la epifanía del mismo arco, trasunto de la corte de Valentiniano III y Gala Placidia—, en las que Dios escoge a sus elegidos: «Siéntate a mi diestra, hasta que ponga a tus enemigos por estrado de tus pies» (*Sal* 110, 1).

La Antigüedad tardía ofrece un rico panorama histórico-artístico en el que cultura visual, inquietudes estéticas, innovaciones simbólicas e iconográficas, amén de intereses filosóficos, políticos y religiosos se solapan o se combinan en manifestaciones que configurarían el origen del arte medieval. La génesis de la etimasía esboza algunas de estas líneas, siempre más intrincadas y complejas de lo que a primera vista sospecharíamos.

⁶¹ Sobre las implicaciones simbólicas del ábside, el nicho, la venera, el arco y el dintel, E. Cerrillo Martín de Cáceres y M. Cruz Villalón, «La iconografía arquitectónica de la Antigüedad al Medioevo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (3), 1989, pp. 60-66.

⁶² No es casualidad que la sinagoga de Dura-Europos (ca. 245) cuente con un pequeño ábside avenerado —destinado a acoger los libros sagrados— y monumentalizado por un arco abarcante, ni que el *mihrab* de varias mezquitas, como el de Córdoba (962-971), empleen una tipología similar de nicho o ábside avenerado precedido de arco. Próximamente tendremos ocasión de reflexionar con mayor detenimiento sobre estas y otras manifestaciones —como las placas-nicho visigodas—, que son susceptibles de estudiarse desde una iconografía o iconología de la arquitectura, en una «comunidad estética» deudora de la Antigüedad y en relación con la «arquitectura de poder».

ILUSTRACIONES



Tabla I: diversas monedas que muestran sillas curules y tronos con significado simbólico.
Fuente: www.wildwinds.com (1), www.coinarchives.com (2-4, 6-9, 12, 14) www.acsearch.info (5), www.beastcoins.com (10-11), www.coinproject.com (13, 15)

Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Etimasía



Figura 1 A. Capilla de culto imperial en Luxor: aspecto general



Figura 1 B. Capilla de culto imperial en Luxor: detalle de los frescos

Manuel PARADA LÓPEZ DE CORSELAS
Etimasía

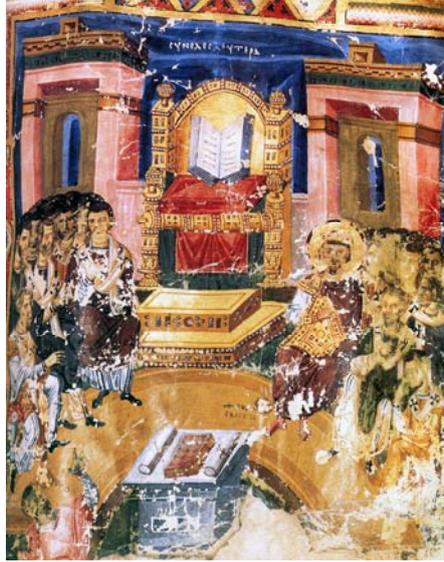


Figura 2: Ms. *Parisinus graecus* 510, fol. 355r (detalle). Fuente: Wikipedia (dominio público)



Figura 3. Trono venerable del *Museum für Byzantinische Kunst* de Berlín (Inv. 3/72)