

II Jornadas complutenses de Arte Medieval

Anales de Historia del Arte

Volumen Extraordinario, septiembre 2010



PUBLICACIONES UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID

ISSN 0214-6452

Anales de Historia del Arte

María Victoria Chico Picaza, Laura Fernández Fernández
(Editores)

Vol. Extra

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Departamentos de Historia del Arte I (Medieval),
Arte II (Moderno) y Arte III (Contemporáneo)
Anales de Historia del Arte
Volumen Extraordinario

ISSN: 0214-6452

PUBLICACIONES UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID

Anales de la Historia del Arte

Anales de la Historia del Arte, de periodicidad anual, con formato 17x24 cm y con ISSN: 0556-6533, Aporta en sus números lo mejor de la investigación realizada por los Departamentos de Historia del Arte I (Medieval), Historia del Arte II (Moderno) e Historia del Arte III (Contemporáneo), y está abierta a los estudios de autores españoles o extranjeros pertenecientes a otras instituciones científicas ajenas a la UCM, ya sean universidades, centros de investigación o museos.

Edición

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Vicerrectorado de Cultura y Deporte
C/ Obispo Trejo, 3
E-28040 Madrid
Tel.: +34 913941119/1124
Fax: +34 913 941126
produccion.publicaciones@rect.ucm.es
<http://www.ucm.es/publicaciones>

Redacción y correspondencia

Departamento de Historia del Arte I (Medieval), II (Moderno), III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
Ciudad Universitaria
E-28040 Madrid
Tel.: +34 913 945278
Fax: +34 913 945300

En el portal de revistas científicas de la UCM pueden consultarse los números anteriores así como las normas de publicación para sus colaboradores y las condiciones para establecer canje o suscripción.

<http://www.ucm.es/BUCM/revistasBUC/portal/>

Presencia en bases de datos y repertorios bibliográficos

- The Bibliography of the History of Art (BHA)
- Base de datos ISOC
- Catálogo Latindex
- Regesta Imperio
- Ulrich's International Periodicals Directory

Miembro de la Unión de Editoriales

Universitarias Españolas

<http://www.une.es/>

Asociado a CEDRO

<http://www.cedro.otrg/>

ISSN: 0214-6452

Depósito legal: M. 16903-1989

Precios

España

Suscripción anual: 18 euros

Número suelto: 21 euros

Europa

Suscripción anual: 24 euros

Número suelto: 26 euros

Resto del mundo

Suscripción anual: 28 euros

Número suelto: 30 euros

(Todos los precios incluyen IVA)

Los precios pueden variar por la inclusión de la publicación en canales de comercialización internacional

Venta y suscripción

Servicio de Publicaciones

C/ Obispo Trejo, 3

E-28040 Madrid

Tel.: +34 913941119/1129

Fax: +34 913 941126

revistas.publicaciones@rect.ucm.es

<http://www.ucm.es/publicaciones>

Servicio de canje

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid

Servicio de canje

Ciudad Universitaria

E-28040 Madrid

Tel.: +34 913 947826

Fax: +34 913 947849

buc_canje@buc.ucm.es

Para más información consultar boletines en páginas finales y en www.ucm.es/publicaciones

Impresión

Estilo EstuGRAF Impresores, S.L.

Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13

28350 Ciempozuelos, Madrid

Tel.: +34 91 808 62 00

Anales de Historia del Arte

Anales de Historia de Arte es la revista de los Departamentos de Historia del Arte I (Medieval), II (Moderno) y III (Contemporáneo)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
C/ Profesor Aranguren, s/n
28040 Madrid
Teléfono: + 34913945889
Fax: +34913946040

Director	Diego Suárez Quevedo
Secretaria	M ^a Victoria Chico Picaza
Consejo de Redacción	D ^a Mercedes Águeda Villar (Dpto. H ^a del Arte III-Contemporáneo) Dra. Laura Arias Serrano (Dpto. H ^a del Arte III-Contemporáneo) Dr. Jesús Carrillo Castillo (Dpto. de H ^a y Teoría del Arte; Universidad Autónoma de Madrid) Dra. M ^a . Victoria Chico Picaza (Dpto. H ^a del Arte I-Medieval) Dr. Félix Díaz Moreno (Dpto. H ^a del Arte II-Moderno) Dra. Concepción Lopezosa Aparicio (Dpto. H ^a del Arte II-Moderno) Dr. Antonio Momplet Míguez (Dpto. H ^a del Arte I-Medieval) Dra. María Moreno Alcalde (Dpto. H ^a del Arte I-Medieval) Dr. Javier Pérez Segura (Dpto. H ^a del Arte III-Contemporáneo) Dr. Javier Portús Pérez (Jefe Dpto. de Pintura Española -hasta 1700-, Museo Nacional del Prado) Dr. Diego Suárez Quevedo (Dpto. H ^a del Arte II-Moderno)
Consejo Asesor	Dr. D. Antonio Bonet Correa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. España) Dr. D. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza. España) Dr. D. Miguel Cabañas Bravo (Científico Titular. CSIC. Madrid. España) Dr. D. Peter Cherry (Trinity College. Universidad de Dublín. Irlanda) Dra. D ^a Francesca Español Bertrán (Universidad de Barcelona. España) Dra. D ^a Ángela Franco Mata (Museo Arqueológico Nacional. Madrid. España) Dra. D ^a Mireia Freixa i Serra (Universidad de Barcelona. España) Dra. D ^a Virginia Tovar Martín Dra. María Moreno Alcalde

Actas de las II Jornadas Complutenses de Arte Medieval, Seminario Internacional Complutense, celebradas en Madrid del 17 al 19 de noviembre de 2008 y organizadas por el Departamento de Historia del Arte I (Medieval).

Esta publicación ha sido financiada con cargo a la Acción Complementaria HAR2009-07799-E/HIST, concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Dirección general de Programas y Transferencia del Conocimiento, en el marco del Plan Nacional de I + D + I (2008-2011).

II JORNADAS COMPLUTENSES DE ARTE MEDIEVAL

LA CREACIÓN DE LA IMAGEN EN LA EDAD MEDIA: DE LA HERENCIA A LA RENOVACIÓN



Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media¹

Alejandro GARCÍA AVILÉS

Universidad de Murcia
agaviles@um.es

Tras las conquistas de Alejandro Magno se produce una súbita obliteración de multitud de cultos locales, que pasan de ser oficiales a celebrarse en la clandestinidad. Durante esta época, y especialmente en el Egipto grecorromano², la creación de imágenes de culto experimenta un proceso que se inserta en un fenómeno global de miniaturización del ritual. En su ensayo «Trading Places», el teórico e historiador de las religiones Jonathan Z. Smith ha apuntado cómo las trazas de este proceso se pueden atisbar en relación con el sacrificio ritual en los papiros mágicos griegos³. Cultos antes considerados oficiales se van diluyendo hasta considerarse marginales: sus ritos, otrora oficiados en el marco monumental del templo, se constriñen ahora al ámbito doméstico; el ajuar litúrgico se reduce y se limita a unos pocos muebles de fácil portabilidad. Un altar para los sacrificios, un pebetero con sustancias para quemar en él, y las propias palabras del sacerdote/mago invocando los poderes celestiales son los elementos esenciales de la liturgia. Las estatuas del dios al que se dirigen las peticiones han de ser sustituidas por pequeñas imágenes, con frecuencia incluso piedras y objetos inscritos con las formas de la divinidad. Sin embargo, lo que antes se consideraba una forma de religión se considera ahora eventualmente parte de un ritual mágico⁴, y para no ser fácilmente detectadas las imágenes sagradas se deben reducir y hacerse portátiles. En algunas ceremonias de creación de talismanes plasmadas en los papiros mágicos griegos se pueden reconocer, simplificados, los rituales de creación de imágenes de culto que se habían desarrollado para las estatuas de los dioses egipcios⁵.

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos HAR2009-07139 del MICINN y 08827/PHCS/08 de la Fundación Séneca.

² Vid. FRANKFURTER, D, *Religion in Roman Egypt*, esp. pp. 27-30 y pp. 198-237.

³ J.Z. SMITH, "Trading places", en *Ancient Magic and Ritual Power*, ed. M. MEYER y P. MIRECKI, Leiden, 1995, pp. 13-27 (ahora en J. Z. SMITH, "Relating Religion" en *Essays in the Study of Religion*, Chicago, 2004, pp. 215-229).

⁴ Una salvedad es obligada: para ser precisos, hay que tener en cuenta la peculiaridad de los cultos familiares y domésticos, que no necesariamente han de ser considerados como sinónimo de magia. Vid. *Household and Family Religion in Antiquity*, ed. J. BODEL y S.M. OLYAN, Oxford, 2008; TURCAN, R. "Note sur les dieux portables", en *Consuetudinis Amor*, ed. F. CHAUSSON y E. WOLF, Roma, 2003, pp. 409-417.

⁵ Vid. *Textos de magia en papiros griegos*, trad. J.L. CALVO MARTÍNEZ y M. D. SÁNCHEZ ROMERO, Madrid 1987, pp. 268-271; I. S. MOYER y J. DIELEMAN, "Miniaturization and the Opening of the Mouth in a Greek Magical Text (PGM XII. 270-350)", *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 3 (2003), pp. 47-72.



Fig. 1. Historia de Cipriano el mago. París, BNF, gr. 510, fol. 332v. Homilias de Gregorio Nazianceno (879-883 d. de C.).

Las imágenes de bulto redondo se han reducido así a objetos grabados con imágenes del dios de turno, especialmente piedras y anillos⁶. Como ha señalado Mastrocinque, las gemas mágicas constituían una suerte de mini-templos portátiles de carácter privado, que, a través de ciertos ritos y plegarias, permitían obtener favores personales del dios representado y nombrado en la piedra⁷.

Mientras la marginalización de ciertos cultos procedentes de sistemas religiosos ajenos al mundo grecorromano dio lugar a esta miniaturización del ritual, las estatuas siguieron siendo objetos fundamentales para focalizar los ritos en el sistema religioso y político romano⁸. Sin embargo, en sus primeros siglos el Cristianismo hará de la supresión de las imágenes de culto una de sus señas de identidad, identificando el paganismo con la idolatría y la magia⁹. En este artículo trataré de forma preliminar cómo en la Edad Media la recuperación de las imágenes de culto por el Cristianismo a partir del entorno del año mil discurrió paralela a una nueva miniaturización del ritual en el ámbito de la cultura islámica, y cómo a partir del siglo XIII ambos procesos confluyeron, dando lugar a que eventualmente se confundieran los procesos de elaboración de imágenes mágicas e imágenes de culto. Al tratar esta cuestión observaremos que mientras en ciertas ocasiones la cultura visual medieval aclara la perduración de ciertos fenómenos ya conocidos por fuentes textuales, en otros casos nos desvelará aspectos apenas atisbados o simplemente ignorados en los textos.

La primera imagen que traigo a colación (fig. 1) muestra la identificación de paganismo, magia e idolatría en Bizancio, donde la cuestión de las imágenes de culto continuaba estando en el centro de la polémica teológica y política, y precisamente en el momento previo al inicio de la recuperación de las imágenes de culto

⁶ Vid. *Gemme gnostiche e cultura ellenistica*, ed. A. MASTROCINQUE, Bologna 2002; S. MICHEL, *Die Magischen Gemmen*, Berlín 2004; *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, ed. A. Mastrocinque, 2 vols., *Bollettino di Numismatica, Monografia* 8.2.1. (2003) y 8.2.2 (2007).

⁷ A. MASTROCINQUE, *Studi Sul mitraismo*, Roma, 1998, p. 40; Idem, *Sylloge Gemmarum gnosticarum*, vol. 1, p. 56.

⁸ P. STEWART, *Statues in Roman Society*, Oxford, 2003.

⁹ P. C. FINNEY, *The Invisible God*, Oxford, 1994.

en Occidente. Se trata de la ilustración de un típico relato de conversión propio de la homilética cristiana. En una de sus homilías, Gregorio Nacianzeno dedica unos párrafos a la vida de San Cipriano de Antioquía¹⁰. En la versión de Gregorio, el santo comienza su vida como practicante de las ciencias ocultas. Al enamorarse de una joven virgen, Cipriano llama a los demonios para que le ayuden a seducirla. La doncella invoca la protección de la Virgen María, que vence a los demonios y causa así la conversión de Cipriano al Cristianismo, persuadido de la superioridad del poder de la Virgen. En distintas versiones figurativas tardías, de la época en que las imágenes sagradas eran ya de uso común en Occidente, el episodio del intento de seducción por medios mágicos se representa a través de un espacio abierto flanqueado por sendos edificios. Desde uno de ellos el mago Cipriano envía a los demonios, y en el otro, la imagen de la Virgen preside el otro edificio y protege a la doncella del envite de los poderes malignos¹¹.

La imagen que nos interesa procede de un manuscrito bizantino del siglo IX, tras uno de los periodos críticos de la iconoclastia¹². En ella se representa una estancia en cuyos extremos se muestran los dos ambientes de la escena, el de la piadosa doncella y el del mago. El ilustrador, más allá de los detalles narrativos del texto, ha plasmado cómo concibe la oposición entre los elementos rituales del espacio cristiano y los del pagano. En un lado está la doncella Justina, que está rezando ante un altar desnudo, desprovisto de imagen alguna, mientras que dirige la mirada al cielo, donde está Cristo. En la zona central, casi borrado en la actualidad, está un demonio que regresa tras haber fracasado su misión de seducir a Justina para Cipriano. En el otro ámbito de la escena está Cipriano el mago, con una serie de elementos a su alrededor que me gustaría destacar. Tiene en su mano un rollo en el que sin duda se contienen las oraciones que tiene que pronunciar para realizar sus ceremonias de encantamientos. Delante de él hay una vasija en la que se hallan dos ídolos de color dorado, el mismo color del ídolo que está detrás de Cipriano, en un pequeño ciborio. Por último, hay un globo celeste en el que apenas se atisba la franja zodiacal, pero se intuyen las figuras de las constelaciones¹³. Tanto el demonio, que encarna el mal, como el globo para servirse de la astrología, así como los ídolos, que son susceptibles de responder a sus deseos, constituyen el utillaje que el ilustrador ha considerado característico del mago. Pero salvo el demonio, los demás detalles no aparecen en el texto ni tampoco en los demás escritos que se ha pensado que pudieron servir como fuente al

¹⁰ L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium*, Cambridge 1999, pp. 141-144.

¹¹ París, BNF, GR. 542, fol. 87 a; G. GALAVARIS, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, p. 103 y fig. 459.

¹² L. BRUBAKER, "Politics, patronage, and Art in Ninth-Century Byzantium: The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N. GR. 510)", *Dumbarton Oaks Papers*, 39 (1985), pp. 1-13, EADEM, *Vision and Meaning*, loc. cit.

¹³ En el siglo VII Leoncio Mecánico había explicado el modo de construir un globo celeste siguiendo a Arato (E.L. STEVENSON, *Terrestrial and Celestial Globes. Their History and Construction*, New Haven, 1921 (reimp. Mansfield Centre, Connecticut, 2001) vol. I, pp. 21-23).

ilustrador, de modo que tendremos que observar con atención la propia imagen para emitir una hipótesis sobre lo que subyace a ella.

El miniaturista ha querido contraponer la vida cristiana de la joven Justina con las impías costumbres del aún pagano Cipriano, y para ello nada mejor que identificar a este último como idólatra, mientras que Justina no adora falsos ídolos en su altar. Aunque el periodo iconoclasta había concluido, los bizantinos siempre expresaron sus reservas hacia la estatuaria a causa del peligro que suponía la idolatría. La explicación de lo que pretende hacer el mago con los ídolos de la vasija nos introduce de lleno en el tema de este artículo. Para invocar a los demonios, Cipriano ha utilizado la nigromancia sobre una pareja de ídolos, que según la antigua tradición de la que vamos a hablar son los habitáculos de los espíritus demoniacos. El que tales ídolos se hallen dentro de una palangana se debe sin duda al hecho de que desde San Agustín higrromancia y nigromancia se consideraban sinónimos¹⁴. El hecho de que Cipriano utilice sus ídolos para la invocación mágica no es referido en absoluto en la narrativa hagiográfica, pero existía una larga tradición cristiana que estimaba que los presuntos poderes de las estatuas paganas procedían de los demonios, como atestiguan, bien adentrada ya la Edad Media, las descripciones bizantinas de las estatuas paganas de Constantinopla¹⁵.

Los paganos pensaban que sus estatuas sagradas tenían poderes, puesto que estaban imbuidas de los espíritus de los dioses a los que representaban, pero según los cristianos no eran dioses, sino demonios los que habitaban esas estatuas. En el *Asclepio* de Hermes Trismegisto se halla el *locus classicus* de esta creencia: “puesto que nuestros ancestros no podían crear almas, evocaron las almas de demonios o ángeles y las introdujeron en las imágenes por medio de rituales sagrados y divinos; con estas almas los ídolos tienen poderes para hacer el bien o el mal”¹⁶.

Es bien sabido que en la Antigüedad era bastante común tratar a las imágenes de culto como si fueran los propios dioses a los que representaban, y que los sacerdotes de diversas culturas llegaron a ser auténticos expertos en artilugios mecánicos con los que hacían creer a los incautos fieles que las estatuas se movían e incluso les hablaban¹⁷. Todo ello se basaba en la posibilidad de que los dioses pudieran habitar temporalmente su propia estatua. Pero si las estatuas estaban hechas de materia inanimada ¿cómo podían llegar a estar habitadas por los dioses a los que representaban y así adquirir su poder? La respuesta radicaba en que una cosa es el proceso artesanal de dar forma a una imagen y otra el proceso ritual de convertirla en presencia sagrada. En el Próximo Oriente Antiguo se pensaba, por decirlo así,

¹⁴ AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, VII, 35 ed. y trad. V. CAPANAGA et al., Madrid, 1977, p. 476.

¹⁵ Vid. n. 41 infra.

¹⁶ ASCLEPIO, 37, trad. B.P. COPENHAVER, Madrid, 2000 (Cambridge, 1992).

¹⁷ C.A. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses*, Oxford 1992; M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio*, Roma, 2003; A. CORBELL, “Weeping Statues, Weeping Gods and Prodiges from Republican to Early-Christian Rome”, en *Tears in the Graeco-Roman World*, ed. T. FÖGEN, Berlín, 2009, pp. 297–310.



Fig. 2. Preparación de una momia para el ceremonial de apertura de la boca. Papiro de Hunefer, British Museum, c. 1310 a.C.

que una cosa es dónde la imagen nace, y otra dónde se hace. Se decía que las imágenes nacían en el cielo y se hacían en la tierra. Es decir, se moldeaban en la tierra, pero para que tuvieran su propia existencia se les tenía que infundir el espíritu del dios a través de ciertos rituales. Pero mientras que en Egipto y Mesopotamia conservamos en parte los rituales correspondientes, en el ámbito grecorromano parece haber sido la polémica contra el cristianismo el detonante de una teoría de la imagen sagrada.

En Mesopotamia, las ceremonias de lavado y apertura de la boca pretendían purificar la estatua y eliminar la materialidad de la obra artesanal, animando la estatua mediante la introducción del espíritu del dios, que proviene del cielo¹⁸. En Egipto el ritual de apertura de la boca tuvo su origen, al menos desde el Imperio Medio,

¹⁸ M. B. DICK (ed.), *Born in Heaven, Made on Earth*, Winona Lake (Indiana), 1999, pp. 55-121; C. WALKER y M. DICK, *The Induction of the Cult image in Ancient Mesopotamia*, Helsinki, 2001; A. BERLEJUNG, "Washing the Mouth: The Consecration of Divine Images in Mesopotamia", en K. Van Der TOORN (ed.), *The Image and the Book*, Lovaina 1997, pp. 45-72; EADEM, *Die Theologie der Bilder*, Gotinga 1998.

en la consagración de las estatuas de culto¹⁹, y se terminó aplicando también en ceremonias funerarias en las que el espíritu se extraía del cuerpo del difunto a través de ceremonias paralelas a las realizadas para la inducción del espíritu divino en la imagen de culto²⁰. Para realizar estas ceremonias, los sacerdotes se vestían con una indumentaria especial y realizaban determinados rituales de purificación, y con su dedo meñique o con instrumentos específicos abrían simbólicamente la boca de la imagen para introducir en la estatua las ofrendas (fig. 2). El resultado era la vivificación de las estatuas, que a partir de ese momento eran cuidadas en el templo como si fueran seres vivos. Es llamativo que en el arte egipcio hayamos conservado numerosas representaciones de este ritual aplicado a las ceremonias funerarias, pero ninguna imagen del ritual de las estatuas²¹.

En Grecia no conocemos detalles de un ritual similar de animación de las estatuas de culto²², pero el hecho de que la divinidad se pueda manifestar a través de su estatua se da por descontado²³. Lo que sabemos tanto por fuentes literarias como a través de la cultura visual griega es que se daba un proceso de consagración en el momento de instalar las estatuas llamado *hidrusis*²⁴ (literalmente “instalación”). Por ejemplo, en las comedias de Aristófanes (*Paz* 923-38 y *Dinero* 1197-8, fr. 256) se constata que las estatuas debían ser “instaladas” por procedimientos rituales que incluían sacrificios²⁵. En el caso de las fuentes visuales se ha postulado que el friso del Partenón se refiere a la conmemoración anual del acto ritual original de la instalación de la estatua de Atenea Polias, que comprendía la entrega de ofrendas, el adorno, la coronación y el vestido: la procesión de las panateneas tenía como fin último la purificación ritual del *peplos* de la estatua de culto de la Acrópolis, la citada Atenea Polias²⁶. Pero en realidad, más que una ceremonia para insuflar vida a la estatua, se trataba de una constatación de que a través de ella se estaba rindiendo culto al dios al que representaba. El proceso no se detalla en textos “paganos”, pero es descrito superficialmente por Minucio Félix, no sin un evidente sarcasmo,

¹⁹ H.-W. FISCHER-ELFERT, *Die Vision von der Statue im Stein*, Heidelberg 1998; D. LORTON, “The Theology of Cult Statues in Ancient Egypt”, en DICK (ed.), *Born in Heaven*, op. cit., pp. 123-210;

²⁰ E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of Opening the Mouth*, Londres 1909; E. OTTO, *Das ägyptische Mundöffnungsritual* (2 vols.), Wiesbaden, 1960; M. SMITH, *The Liturgy of Opening the Mouth for Breathing*, Oxford, 1993; *Rituels funéraires de l'ancien Égypte*, trad. J.-C. GOYON, Paris, 2004, pp. 89-182.

²¹ A. R. SCHULMAN, “The Iconographic Theme ‘Opening of the Mouth’ on Stelae”, *Journal of the American Research Centre In Egypt*, 21 (1984), pp. 169-196.

²² G. HOCK, *Griechische Weihegebräuche*, Würzburg 1905, p. 49.

²³ Vid. por ejemplo F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale*, Paris 2000 (2ª ed; ed. original 1975); D. T. STEINER, *Images in Mind*, Princeton 2001.

²⁴ S. BETTINETTI, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari, 2001, caps. 2, 4 y 7.

²⁵ R. PARKER, “Greek Cult Images”, *Classical Review*, N. S., 52 (2002), pp. 111-113.

²⁶ Para distintos puntos de vista sobre este problema cfr. J. NEILS (ed.), *Goddess and Polis*, Princeton 1992; EADEM (ed.), *Worshipping Athena*, Madison (Wisconsin), 1996, pp. 29 ss. y 185; EADEM, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001, p. 193; N. ROBERTSON, “Pandora and the Panathenaic Peplos” en *The Parthenon and its sculptures*, ed. M.B. COSMOPOULOS, Cambridge, 2004, pp.86-113.



Fig. 3. Instalación de una estatua de Hércules. Crátera de columnas apulia (ca. 360-350 a.C.), Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

cuando explica en su *Octavio* cuándo una estatua deja de ser un mero objeto y se convierte en un dios para los paganos:

“Quizá se me diga que la piedra, el leño o la plata no es todavía un dios. Entonces ¿cuándo empieza a serlo? Pues resulta que se le funde, se le forja, se le esculpe y todavía no es un dios; o bien se le suelda, ensambla, erige y tampoco es dios todavía; o bien se le adorna, se le consagra, se le implora: entonces es por fin un dios, cuando el hombre lo ha querido y le ha dedicado culto”²⁷.

En el arte antiguo los vestigios de la ceremonia de consagración son escasos, y en los pocos que conocemos

los detalles distan de ser inequívocos. En una crátera de mediados del siglo IV conservada en el Metropolitan de Nueva York se reproduce una escena muy singular (fig. 3)²⁸. Un escultor se afana en dar los últimos retoques a una estatua de Hércules, y a la escena asisten atentos el propio Hércules, Zeus y Niké. Quizá lo más llamativo es que a la derecha de la estatua hay un personaje que quema sustancias en un pebetero. Esta escena se ha interpretado de manera diversa: desde que el esclavo está calentando la cera para aplicar la encaústica sobre la piedra hasta que se trata de preparar las herramientas del escultor, pero ambas explicaciones son discutibles. Es plausible una interpretación de la imagen como el momento previo a la consagración, en el que el escultor está dando los últimos retoques a la estatua, el esclavo prepara en un pebetero las sustancias aromáticas que atraerán el espíritu del héroe, mientras que el propio Hércules, acompañado de Zeus y Niké han bajado a contemplar la escena, quizá para insuflar poder a la estatua, una cierta participación de su prototipo a la que no es ajena la similitud entre el héroe y su imagen.

²⁷ MINUCIO FÉLIX, *Octavio*. 24.8, trad. V. SANZ SANTACRUZ, Madrid, 2000, p. 108.

²⁸ L. TODISCO, “Eracle, la statua, l’artefice sul cratere apulio New York MMM 50.11.4”, *Mélanges de l’École française de Rome. Antiquité*, 102 (1990), pp. 901-957; W. OENBRINK, *Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen*, Fráncfort del Meno, 1997, pp. 277-280.



Fig. 4. Sacrificio a los ídolos. Salterio de Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, 122r.

En la antigüedad tardía los testimonios textuales sobre prácticas rituales para hacer descender a la divinidad sobre su estatua se multiplicaron, y los testimonios herméticos y neoplatónicos son claros respecto al origen egipcio que se atribuía a estos rituales. La posibilidad de que el espíritu del dios pudiese habitar en la estatua se convirtió en motivo de disputa con los cristianos, que consideraban que una obra hecha de mano humana no podía contener vestigios de la divinidad. En todo caso, los prodigios atribuidos a las estatuas tenían que ser obra de los demonios, que engañaban a los humanos introduciéndose en las estatuas y simulando ser los dioses representados. El problema de que las estatuas estuvieran habitadas por dioses o demonios constituyó un argumento central en la polémica cristiana contra los ídolos paganos. Celso observa que es de todo punto evidente que las estatuas están hechas en honor de los dioses, y que no son los dioses mismos, e imputa a Orígenes la idea de que los cristianos aducen que esos seres no son sino demonios²⁹. Ya Atenágoras había observado que los hombres son arrastrados hacia los ídolos por los demonios, que “andan en torno a la sangre de las víctimas y se la lamen”³⁰. Orígenes no hace más que confirmar esa

²⁹ ORÍGENES, *Contra Celso*, VII, 62, trad. D. Ruíz Bueno, Madrid, 2001, p. 514.

³⁰ ATENÁGORAS, *Legatio Pro Christianis* 26, trad. D. RUIZ BUENO, *Legación en favor de los cristianos*, en *Padres apostólicos y apologistas griegos* (S. II), Madrid 2002, p. 1377. Respecto a la teoría de la imagen en el siglo II aún es fundamental el libro de C. CLERC, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II^e siècle après J.-C.*, Paris 1915. Véase ahora M. ÑARASCH, *Icon*, Nueva York 1992, pp. 95-107.

idea, y añade que, apostados cerca de las estatuas, los demonios reciben con glotonería los tributos de las víctimas que se ofrecen a los dioses. La idea que imagina a los demonios en el entorno de las estatuas tendrá una larga fortuna en la Edad Media. Por ejemplo, en el Salterio de Stuttgart (S. IX) hallamos plasmada con claridad esa misma concepción (fig. 4)³¹. Otros autores, como Marcos el Diácono, imaginan a los demonios habitando el interior de las mismas, como cuando narra en su *Vida del obispo Porfirio de Gaza* que un signo de la cruz hecho por el prelado frente a una estatua de Afrodita había hecho salir de dentro el demonio que la habitaba³². También la cultura visual medieval da pábulo a esa concepción, como vemos en unos mosaicos de San Marcos de Venecia de hacia 1200 (vid. infra), entre otros monumentos³³.

Al abrigo de esta polémica religiosa cristiana contra las estatuas de culto paganas surge una contra-argumentación pagana en su favor, arguyendo que las estatuas son susceptibles de recibir vestigios de la divinidad, y que para ello son necesarias ceremonias que se basan en lo que Frazer habría llamado “magia simpática”, y que consisten en la utilización de ciertas sustancias, especialmente vegetales y minerales, y ciertos sacrificios que agradarían al dios y atraerían su espíritu hacia su imagen. Esta teoría subyacía a buena parte de las concepciones antiguas de la imagen divina, pero hasta entonces no había sido necesario articularla, ya que no se solía poner en cuestión³⁴. Elsner ha observado que “ningún escritor antiguo se detuvo a valorar o a conceptualizar las relaciones entre arte y ritual -de hecho, tal pensamiento de carácter reflexivo acerca de la validez del arte en relación con la religión constituyó una contribución señera de la teología cristiana”³⁵. Los escritos herméticos, como el citado *Asclepio*, o escritos neoplatónicos como las obras de Jámblico atribuyen esta teoría de la imagen de forma indubitable a Egipto. Juliano el Teurgo llamó a este ritual teléstica (*telestiké*) y escribió una obra sobre él hoy perdida³⁶. Refiriéndose al arte sagrado de la teléstica tal como la practicaban los teurgos, Jámblico dice:

³¹ Vid. E. T. de WALD, *The Stuttgart Psalter*, Princeton, 1930; F. MÜTHERICH et al., “Die Inhalt der Bilder”, en B. BISCHOFF et al., *Die Stuttgarter Bilderpsalter*, vol. II: Untersuchungen, Stuttgart, 1968, pp. 55-150; B. FRICKE, “Fallen idols and risen saints: Western Attitudes towards the Worship of Images and the ‘cultura veterum deorum’”, en *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, ed. A. MCCLANAN y J. JOHNSON, Aldershot 2005, pp. 67-89.

³² MARCO EL DIÁCONO, *Vida de Porfirio de Gaza*, 61, trad. R. TEJA, Madrid, 2008, pp. 56-57. Incluso, la misma concepción puede afectar a imágenes bidimensionales, como hallamos en textos del antiguo Egipto y se constata en una *Vida de Eutiquio de Constantinopla* del siglo VI, donde se menciona que el démon de Afrodita merodea en torno a su mosaico (Patrología Graeca, 86, 2333D-2336A, apud F.R. TROMBLEY, *Hellenic Religion and Christianization c. 370-529*, vol. 1, p. 42).

³³ A. GARCÍA AVILÉS, “Falsas estatuas: ídolos mágicos y dioses artificiales en el siglo XIII”, en *Magic in Medieval Spain*, ed. A. GARCÍA AVILÉS, Nueva York, 2007 (*La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Language, Literature & Cultural Studies*, 36.1), pp. 71-96.

³⁴ T. SCHEER, *Die Gottheit und ihr Bild*, Múnich 2000; S. BETTINETTI, *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari 2001; D. T. STEINER, *Images in Mind*, op. cit.

³⁵ J. ELSNER, *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art and Text*, Princeton 2007, p. 45.

³⁶ H. LEWY, *Chaldean Oracles and Theurgy*, ed. M. TARDIEU, París 1978, pp. 495-496 y *passim*; C. van LEFFERINGE, *La Théurgie, des Oracles chaldaïques à Proclus*, Lieja 1999, *passim*.

“El arte teúrgica, descubriendo así en general según afinidad los receptáculos adecuados para cada uno de los dioses, enlaza con frecuencia piedras, hierbas, animales, aromas, otros objetos similares sagrados, perfectos y deiformes, y luego, a partir de todos ellos, hace un receptáculo perfecto y puro”

El propio Jámblico teoriza sobre las estatuas animadas en su descripción de los misterios egipcios³⁷, pero en su *Vida de Pitágoras* trata de darle autoridad a esta teoría atribuyendo al sabio griego la formulación de los correspondientes rituales, que a su vez habría aprendido de Orfeo³⁸. La principal obra de Jámblico sobre el tema, llamada *Sobre las estatuas*, se ha perdido. Sin embargo, siglos después, el patriarca Focio de Constantinopla nos resumiría su contenido de forma explícita: “El objetivo de Jámblico es mostrar que los ídolos son divinos y están plenos de la presencia de la divinidad”³⁹.

No todos los neoplatónicos estarán de acuerdo con la teoría de la animación de las estatuas de culto. Porfirio había tachado de “pensamiento inconsistente” el de aquellos que creen que los dioses residen en el interior de las estatuas⁴⁰. Precisamente la obra de Jámblico conocida modernamente como *Sobre los misterios* es una respuesta a su antiguo maestro Porfirio, que en su *Carta al sacerdote egipcio Anebón* se muestra en contra de la creencia egipcia en que se pueden fabricar “potestates”, un término que podemos interpretar como “estatuas que tienen poderes”, que se invocan por medio de hierbas, piedras y animales, con la ayuda de plegarias y grabando en ellas figuras y representaciones, por observación de los movimientos de los astros en el cielo⁴¹. La *Carta a Anebón* la conocemos sobre todo gracias a las citas que hace de ella Agustín de Hipona en la *Ciudad de Dios*, y a propósito de este fragmento de Porfirio deja San Agustín la puerta abierta a que ciertamente las estatuas puedan producir ciertos actos con apariencia de milagrosos, pero todo esto, dice el obispo de Hipona, no es sino un engaño de los demonios, que provocan los errores de los hombres.

Lo cierto es que será San Agustín el que desarrollará el más influyente y también el más virulento ataque contra la teoría de las estatuas animadas. En el curso de su diatriba, el obispo de Hipona citará el fragmento citado del *Asclepio* en el que

³⁷ JÁMBLICO, *Sobre los misterios*, trad. E. A. RAMOS JURADO, Madrid, 1997. No obstante, se ha puesto en duda que el término “agalma” se pueda traducir en este caso como “estatua” (E.C. CLARKE, *Iamblichus' De mysteriis: A manifesto of the miraculous*, Aldershot 2001, p. 26), aunque véase el pasaje de Focio citado *infra*. Sobre el vocabulario griego de las estatuas véase J.J. MORALES, “Escultura y lengua griega”, *Abrente*, 27-28 (1995-96), pp. 55-69; T. SCHEER, *Die Gottheit und ihr Bild*, Munich 2000, pp. 8-33; BETTINETTI, *La statua di culto*, pp. 25-63.

³⁸ *Vida pitagórica* 151, cit. apud J. BOUFFARTIGUE, “Les statues divines du paganisme”, en *Objets sacrés, objets magiques: de l'Antiquité au Moyen Age*, París, 2007 (pp. 53-64), p. 60. Trad. de M. Periago Lorente en Jámblico, *Vida pitagórica. Protréptico*, Madrid, 2003.

³⁹ FOCIO, *Bibliotheca*, cod. 215, ed. R. HENRY, París 1962, vol. III, p. 130, cit. por V. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose*, I: *La tarda antichità*, Nápoles 1977, p. 237.

⁴⁰ PORFIRIO, *Contra los cristianos*, fr. 100, ed. y trad. de E. A. RAMOS JURADO, Cádiz 2006, pp. 156-157.

⁴¹ AGUSTÍN, *La ciudad de Dios*, X.11, ed. y trad. V. CAPANAGA et al., Madrid, 1977, pp. 624-625.

se habla de que las estatuas de los dioses están animadas y llenas de espíritu, y de este modo perpetuará el conocimiento de este pasaje hasta que la obra vuelva a difundirse en el siglo XII⁴². Agustín resume así el argumento en *La ciudad de Dios*:

“<Hermes> dice que las imágenes visibles y tangibles son como los cuerpos de los dioses, y que en ellas están ciertos espíritus invitados que tienen algún poder ya para causar mal, ya para satisfacer algunos deseos de los que les tributan honores divinos y el homenaje del culto. Unir con habilidad especial estos espíritus invisibles a los elementos visibles de la materia corporal, de suerte que sean como cuerpos animados, imágenes dedicadas y sometidas a aquellos espíritus: esto es lo que llama aquél hacer dioses, y éste es el grande y maravilloso poder de hacer dioses que han recibido los hombres”⁴³



Fig. 5. La estatua del sol y su demonio. Mosaico de San Marcos, Venecia, c. 1200.

Agustín dice también que Hermes parece predecir a continuación que la religión cristiana acabará con las falacias del paganismo, y se lamenta de que el advenimiento del Cristianismo supondrá el fin del culto de los ídolos. En la Baja Edad Media Hermes adquirirá así fama de profeta pagano del Cristianismo, y en la versión francesa bajomedieval de la *Ciudad de Dios* encontramos ilustrado el lamento de Hermes por la caída de los ídolos. Naturalmente, San Agustín no habla en ningún momento de lo que se plasma en estas imágenes, la sustitución del culto pagano de las imágenes por el culto de las imágenes cristianas, y se guardaría mucho de hacerlo, ya que lo que se proponía el obispo de Hipona era precisamente erradicar tan desviado culto. Los que en la Baja Edad Media idearon estas miniaturas adaptaban así el texto de San Agustín a lo que en los siglos XIV y XV era ya una realidad palpable: la renovada devoción de los cristianos por las estatuas de culto.

⁴² Véase sobre todo C. MORESCHINI, *Storia dell'ermetismo cristiano*, Brescia, 2000 y P. LUCENTINI, *Platonismo, Ermetismo, Eresia nel Medioevo*, Lovaina, 2007, pp. 71-105.

⁴³ *La ciudad de Dios*, 21.xiii, ed. cit. pp. 530-531.

En los siglos medievales, la creencia en que los ídolos paganos tenían poderes y estaban habitados por demonios causó un temor cerval en los cristianos, como se atisba por ejemplo en las descripciones que se hallan en las *Patria* bizantinas y textos similares donde se describían algunas estatuas antiguas de Constantinopla⁴⁴. Hacia 1200 se realizan en San Marcos unos mosaicos en los que San Simón y San Judas realizan un exorcismo a las estatuas de los templos de Persia (fig. 5). Las estatuas paganas se derrumban ante las plegarias de los santos cristianos, pero el demonio que los poseía hace un último intento para mantenerlas erectas⁴⁵. En otros casos es frecuente que los propios ídolos paganos sean identificados con demonios, como sucede en la Biblia de Esteban Harding en el siglo XII y se hará frecuente a partir del siglo XIII⁴⁶.

Mientras que los ecos de esta concepción de la estatuaria pagana subyacían eventualmente arraigados entre los cristianos, los vestigios de los rituales antiguos de consagración de las estatuas se preservaron en el mundo árabe. El foco originario de esta tradición es un territorio inhóspito llamado Harrán que, probablemente por su inaccesibilidad, constituyó un último reducto del paganismo tardoantiguo. En esta isla cultural se preservó el culto babilónico a los dioses de los planetas, cada uno de los cuales poseía su propio templo en la ciudad. Al mismo tiempo, en esta encrucijada de culturas, el neoplatonismo -que los harranianos aprendieron de la escuela de Simplicio, instalada en Harrán tras el cierre de la academia platónica y su efímero paso por Persia- les sirvió para explicar y justificar la práctica de la magia astral⁴⁷. El núcleo de ese culto arcano lo constituían las ceremonias que tenían como fin la vivificación de las estatuas de los planetas. En su *Guía de perplejos*, Maimónides critica la religión de los harranianos, porque, según dice, pretendían competir con los milagros, que son exclusivos de Dios:

“Construyeron templos, levantaron estatuas en ellos, y pensaron que la fuerza de los planetas penetraban en estas estatuas y en consecuencia estas estatuas hablaban, tenían entendimiento y hacían revelaciones proféticas a la gente y daban conocimiento a la gente de lo que era útil para ellos”⁴⁸.

⁴⁴ C. MANGO, “Antique Statuary and the Byzantine Beholder”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), pp. 55-75; M.A. ELVIRA, “Las estatuas animadas de Constantinopla”, *Erytheia*, 8 (1987), pp. 99-115; L. JAMES, “‘Pray Not to Fall into Temptation and Be on Your Guard’: Pagan Statues in Christian Constantinople”, *Gesta* 35 (1996), pp. 12-20.

⁴⁵ A. GARCÍA AVILÉS, “Falsas estatuas”.

⁴⁶ M. CAMILLE, *El ídolo gótico*, Madrid 2000 (Cambridge, 1989).

⁴⁷ Véase M. TARDIEU, “Sabiens coraniques et ‘Sabiens’ de Harran” *Journal Asiatique* 274 (1986), pp. 1-44; id., *Les paysages reliques*, Lovaina-París 1990; R. THIEL, *Simplikios und das Ende der neuplatonischen Schule in Athen*, Berlín 1999, pp. 41-55; D. PINGREE, “The Sabians of Harran and the Classical Tradition”, *International Journal of the Classical Tradition*, 9 (2002), pp. 8-35; E. WATTS, “Where to Live the Philosophical Life in the Sixth Century?: Damascius, Simplicius, and the Return from Persia”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 45 (2005), pp. 285-315; I. HADOT, “Dans quel lieu le néoplatonicien Simplicius a-t-il fondé son école de mathématiques, et où a pu avoir lieu son entretien avec un manichéen?”, *International Journal of the Platonic Tradition*, 1 (2007), pp. 42-107.

⁴⁸ MAIMONIDES, *Guía de perplejos*, trad. D. GONZALO MAESO, Madrid, 1983, p. 462. Vid. S. STROUMSA,

Un harraniano, Al-Kindi, escribió una obra, titulada en la versión latina que ha llegado hasta nosotros *De radiis* o *Theorica artium magicarum*, en la que sistematizó la antigua teoría de la simpatía universal, defendiendo que los cuerpos cósmicos emanan una suerte de rayos que tienen una influencia directa sobre los objetos terrestres⁴⁹. Los harranianos consideraban a Hermes su profeta, puesto que había sido Hermes el adalid clásico de la teoría de las estatuas vivientes, y buena parte de los textos de origen harraniano reclaman la paternidad de Hermes Trismegisto⁵⁰. No obstante, algunos conservarán el nombre de su autor. Entre ellos nos interesa el de un líder de la secta harraniana de Bagdad llamado Tabit ibn Qurra, que escribe una obra sobre la que volveremos más tarde.

El caso de Harrán es crucial para nuestro argumento, porque allí se había dado un ejemplo de miniaturización del ritual similar al ocurrido en la época helenística. A los pobladores de Harrán se les suele llamar sabeos en la literatura árabe. El motivo de esta denominación espuria se halla en la raíz misma del proceso al que me refiero, y por ello me detendré en contarlo brevemente. Cierta día, el califa Al-Ma'mun, a cuyos dominios pertenecía por entonces Harrán, dio en pasar por esta remota ciudad de camino a una de sus frecuentes batallas. Ignorando quienes eran estos obsequiosos súbditos que se dirigían a él les preguntó ¿quiénes sois? Los musulmanes respetaban las religiones de otras “gentes del libro”, cuya fe es fruto de una revelación escrita, como los judíos o los cristianos, pero obligaban a convertirse a los paganos, esto es, a todos los demás. El califa prosiguió su camino, pero advirtió que si no le daban una respuesta aceptable, a su vuelta mataría a los que no se convirtieran a la fe islámica. Los sabios de Harrán, temerosos de que su culto a los planetas los desvelara como paganos, buscaron en el Corán un subterfugio con el que contentar al califa, y encontraron que en el texto sagrado de los musulmanes se hallaba una esporádica mención a cierto pueblo, los sabeos, de los que se afirmaba que eran gentes del libro. A partir de ese momento los harranianos se hicieron llamar sabeos, conjurando así la acusación de paganismo⁵¹. Pero, naturalmente, el miedo a que el culto a las estatuas de los dioses de los planetas en sus monumentales templos los delatara hizo que se concentraran en fabricar pequeños objetos, como piedras y anillos, grabados con imágenes de los dioses o alusivas a ellos. A estos objetos los denominaban talismanes, y una vez vivificados con los mismos

«Entre Harran et al-Maghreb: la théorie maïmonidienne de l'histoire des religions et ses sources arabes,» en M. FIERRO (ed.), *Judíos y musulmanes en al-Andalus y el Magreb - Contactos intelectuales*, Madrid, 2002, pp. 153-64; EADEM, «Sabéens de Harran et Sabéens de Maïmonide,» en T. LÉVY y R. RASHED (eds.), *Maimonide: philosophe et savant*, Lovaina, 2004, pp. 335-52.

⁴⁹ M.T. D'ALVERNY y F. HUDRY, “Al-Kindi. De radiis”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XLI (1974), pp. 139-260; P. TRAVAGLIA, *Magic, causality and intentionality: The doctrine of rays in al-Kindi*, Florencia 1999.

⁵⁰ P. LUCENTINI y V. PERRONE COMPAGNI, *I testi ed i codici di Ermete nel Medioevo*, Florencia 2001.

⁵¹ J. HJARPE, *Analyse critique des traditions arabes sur les sabéens harraniens*, Uppsala, 1971; T.M. GREEN, *The City of the Moon God*, Leiden, 1992.

procedimientos utilizados para las estatuas eran susceptibles de tener similares poderes -especialmente taumatúrgicos- que las imágenes de culto, pero ahora en un formato portátil. El pequeño tamaño de estos objetos se reveló particularmente útil cuando los sabeos salieron de su remoto territorio para proseguir sus ritos en el centro de la sociedad musulmana, como en el caso de la capital, Bagdad, cuya secta sabea encabezó el citado Tabit ibn Qurra⁵².

Si Al-Kindi había explicado el origen celeste de los rayos que insuflaban su poder sobre los talismanes, Tabit ibn Qurra explicó los poderes de algunos de ellos, por ejemplo uno particularmente necesario en los desérticos parajes de Harrán: cómo debía fabricarse el talismán contra la picadura del escorpión⁵³. Cuando en el siglo XII se traduce la obra de Tabit sobre los talismanes uno de sus traductores traduce el término árabe para nombrar al talismán como *imago*, sin duda por metonimia, porque la imagen grabada es un elemento fundamental para transformar la piedra o el anillo en un objeto mágico. Obviamente, la similitud de la imagen con su arquetipo celeste suscita la concreción de la simpatía universal que está en la base del sistema.

La ambigüedad del término *imago*, que se empleaba para las imágenes sagradas del mismo modo que para los talismanes, dará lugar a que se pueda pensar que las imágenes sagradas podían ser infundidas de virtud a través de la observación del momento astrológico más propicio, por el mismo procedimiento que los talismanes. A comienzos del siglo XIII se hallaba establecida la creencia popular, que prevalecía entre las ancianas cristianas, de que era importante el momento astrológico en el que se hacen las imágenes, al igual que el momento en el que se nace⁵⁴. El obispo de París, Guillermo de Auvernia, rechaza la creencia en los dioses ficticios, hechos por la mano del hombre, “en los que el esplendor de la divinidad se vierte o imprime gracias a los espíritus celestiales o a los cielos y a las estrellas, es decir, siguiendo las observaciones de las horas y de las constelaciones cuando la imagen se funde, esculpe o fabrica”. El Auverniense, que había sido un buen lector del *Asclepio*, se apoya en san Agustín para repudiar la teoría de las imágenes vivientes. Pero unas décadas más tarde, un nigromante italiano, Cecco de Ascoli, considerará que creando las imágenes de los santos en el momento astrológico apropiado se puede inducir en ellas la *virtus* que atraerá la devoción del vulgo, aunque la defensa de ideas tales lo llevará pronto a la hoguera⁵⁵.

En lo concerniente a las imágenes religiosas de culto, el siglo XIII había sido el de la eclosión de las imágenes “vivientes”⁵⁶, si bien el tópico de las imágenes que

⁵² C. BURNETT, “Tabit ibn Qurra the Harranian on talismans and the spirits of the planets”, en A. GARCÍA AVILÉS (ed.), *Magic in Medieval Spain* (La Corónica, 36-1), Nueva York, 2007, pp. 13-40.

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁴ A. GARCÍA AVILÉS, “Falsas estatuas”, *op. cit.*

⁵⁵ Véase A. GARCÍA AVILÉS, “Giotto’s Talismanic Saint”, en curso de publicación.

⁵⁶ Sobre este problema véase A. GARCÍA AVILÉS, “‘Imágenes vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas



Fig. 6. Mago en un rectángulo mágico invocando a un espíritu familiar que cabalga sobre un elefante alado. Alfonso X, *Libro de astromagia*. MS Vat. Reg. lat. 1283a, fol. 36r (ca. 1280).

son susceptibles de dar señales de vida y obrar de forma milagrosa se transmite ya desde los primeros relatos de peregrinos a Tierra Santa. Acusar a alguien de adorar ídolos es imputarle el adorar algo inerte, que no posee virtud, que no tiene poder espiritual. Probar que una imagen es prodigiosa es desactivar la acusación de idolatría. Los milagros de imágenes tenían un antiguo predicamento en la cultura cristiana, pero al plasmar en imágenes estos mismos milagros se hacía presente la realidad de los hechos acaecidos. Por ejemplo, es ahora cuando el milagro del Crucifijo de Beirut comienza a representarse⁵⁷.

El Diálogo de milagros

de Cesáreo de Heisterbach recopila a comienzos del siglo XIII un gran número de estos milagros de imágenes, al igual que las *Cantigas* de Alfonso X, que los plasman en miniaturas⁵⁸. Los principales santos de la época son objeto de milagros de imágenes: Santo Tomás, San Francisco, y también en esta época se difunde y se plasma en imágenes el milagro de la lactación de San Bernardo.

En la corte de Alfonso X se produce una extraordinaria confluencia de intereses por parte del Rey Sabio que posibilita la ilustración de ambos fenómenos, las imágenes vivientes que poseen una *virtus sancta*, y los talismanes, que están dotados de *virtus magica*. En el siglo XIII se da por sentado lo que observa Gervasio de

de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007) pp. 324-342. Utilizo aquí el término “vivientes”, y no “vivas”, para enfatizar de algún modo la transitoriedad del fenómeno: no es que las imágenes den signos de estar vivas en cualquier circunstancia, sino que son susceptibles de dar señales de vida de forma temporal para expresar la virtud de su prototipo sagrado.

⁵⁷ C. ESPÍ FORCÉN, *Recrucificando a Cristo*, Palma de Mallorca 2009.

⁵⁸ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes vivientes”, op. cit.



Fig. 7. Mago atrayendo el poder de los astros sobre un anillo. Alfonso X, *Libro de astromagia*. MS Vat. Reg. lat. 1283a, fol. 36r (ca. 1280).

Tilbury: que existe en las piedras una *virtus intrinseca* cuya investigación forma parte de la filosofía natural, y junto a ella hay una *virtus extrinseca*, un poder que se puede infundir a los objetos inanimados a través de la observación de las estrellas, recogiendo las piedras en los momentos astrológicamente más propicios que les confieran su mayor eficacia (como en el *Lapidario* alfonsí) y después consagrándolas a través de ciertas ceremonias (como se constata en los textos reunidos en el *Libro de astromagia*)⁵⁹. El origen del esotérico conocimiento de tales

ceremonias se atribuye comúnmente a Salomón, y los teólogos de la época con frecuencia considerarán detestables tales rituales, puesto que, como observa Alberto Magno, en realidad entrañan la invocación de los demonios⁶⁰. Alfonso X es consciente de ese peligro: de hecho cuando el mago de una de las ilustraciones de su *Libro de astromagia* invoca a un espíritu familiar se protege dentro de un rectángulo mágico (fig. 6) del mismo modo que un monje nigromante de las *Cantigas* se protegía en un círculo mágico. En la obra alfonsí se repite la idea, con frecuencia plasmada en imágenes, de que el poder de los astros procede de Dios a través de los ángeles, sin duda tratando de conjurar así una posible acusación de nigromancia.

En la corte alfonsí confluye el auge de las imágenes sagradas que cobran vida para dar muestra de sus capacidades milagrosas, legitimando así su culto, con la cristalización del proceso de vivificación de talismanes al que subyace el proceso de miniaturización del ritual del que venimos hablando. En un tratado que se incluyó

⁵⁹ GERVASIO DE TILBURY, *Otia imperialia*, III, 28, "De consecratione lapidum", ed. S. E. BANKS y J. W. BINNS, Oxford 2002, p. 614.

⁶⁰ ALBERTO MAGNO, *Speculum astronomiae*, apud P. ZAMBELLI, *The Speculum astronomiae and its Enigma*, Dordrecht, 1992, pp. 240 ss; N. WEILL-PAROT, *Les images astrologiques au Moyen Âge et la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XIIIe-XVè siècle)*, Paris 2002, *passim*.

en el *Liber Razielis* alfonsí se hace mención explícita de este tipo de ritual que, al igual que sucedía en los textos mágicos helenísticos, aplica a objetos inanimados las mismas ceremonias que permitían insuflar vida a las estatuas de culto:

“Y cuando grabes la figura en la cera di esta oración: “Oh, vosotros, ángeles y luminarias del cielo y espíritus y almas del cuerpo; oh vosotros vientos, y demonios y fantasmas; oh vosotros siete nombres: por esta figura os conjuro

a que seáis obedientes a este talismán (*imago*). Y venid de todas las partes del mundo y hacedlo vivir,

y ver, y oír, y decir la verdad (...) y mientras imprimes la forma di: “oh tú talismán (*imago*) de cera o de estaño (y aquí nombras el metal del que esté hecho), recibe tu alma y tu espíritu y tu alma y tu forma (*similitudo*). Y entonces enciendes la candela antedicha y dices: “Que cuando esta imagen de cera se consuma, venga a ti el espíritu y el alma que humildemente pido para tu vivificación (*vivificatio*). Amén”⁶¹

Las imágenes del *Libro de astromagia* alfonsí mostrarán a la figura del mago desarrollando rituales para inducir el poder de los astros en anillos (fig. 7) y piedras, pero también atrayendo el poder de los astros hacia figurillas de cera (fig. 8) Mientras que la legislación alfonsí prohibía explícitamente “hacer figuras de cera, ni de metal, ni otros hechizos para enamorar”⁶², el rey no quería renunciar a un conocimiento que sólo podía estar al alcance de unos pocos que supieran utilizarlo correctamente. Unas décadas después de la muerte del Rey Sabio el recurso a las imágenes mágicas está tan difundido que el propio obispo de Troyes, Guichard, es acusado por el rey de Francia, Felipe el Hermoso, de conspirar para matar a la



Fig. 8. Mago atrayendo el poder de los astros a través de los ángeles sobre una figura de cera. Alfonso X, *Libro de astromagia*. MS Vat. Reg. lat. 1283a, fol. 36r (ca. 1280).

⁶¹ V. PERRONE COMPAGNI, “I testi magici di Ermete”, en *Hermetism from Late Antiquity to Humanism*, ed. P. LUCENTINI et al., Turnhout, 2003, (pp. 505-533), pp. 518-519; A. GARCÍA AVILÉS, “Falsas estatuas”, p. 91.

⁶² *Partida VII*, tit. XXIII, ley II, p. 74, ed. G. LÓPEZ, Salamanca 1555 (reimp. Madrid, 1985).

reina usando pociones e imágenes mágicas⁶³. En 1320, el papa Juan XXII verá la necesidad de reunir a una comisión de diez teólogos para que dictamine, entre otras cuestiones, sobre el extendido uso blasfemo de consagrar las imágenes a través del bautismo⁶⁴. A esta cuestión, uno de los consultados, Enrico del Carretto responderá que el diablo intenta imitar a Dios instaurando un poder en las imágenes, y reflexiona sobre el hecho de que un demonio no puede estar en una imagen como un motor, aunque puede hablar a través de ella, como a través de un ídolo⁶⁵. Poco después tendrá lugar en Toulouse un proceso inquisitorial en el que se acusa a un grupo de clérigos y laicos de invocar a los demonios a través de ciertas imágenes de piedra o de plomo. A lo largo de la deposición, los inculpados declaran que no querían invocar demonios, sino que su intención no era otra que construir gracias al arte de la alquimia unas imágenes que una vez al mes dijeran la verdad sobre aquello que se les demandara. Según el testimonio de uno de los acusados, el alquimista del grupo había querido que les revelara el paradero de tesoros ocultos, y cuando la imagen se había mantenido muda el alquimista se había excusado diciéndoles que al parecer las imágenes no habían sido hechas bajo el influjo de la constelación adecuada⁶⁶.

Hemos recorrido así a través de unas pinceladas sumarias este complejo pero fundamental problema para la teoría y la práctica de la imagen medieval, el camino que nos lleva desde el rechazo de las prácticas paganas de vivificación de la imagen como argumento fundamental de la apologética cristiana de los primeros siglos, hasta la inversión del proceso en el siglo XIII, cuando se consuma en la corte de Alfonso X la confluencia de la magia astral islámica y la defensa de las imágenes sagradas sustentada en sus poderes milagrosos, derivadas ambas, por más o menos sinuosos vericuetos, de la antigua teoría pagana de la imagen.

En suma, en la época helenística se había producido un proceso de miniaturización del ritual que había sintetizado las fórmulas tradicionales de vivificación de las imágenes de culto y las había aplicado a objetos portátiles que adquirirían así una singular *virtus*. A pesar del generalizado rechazo hacia las imágenes de culto tridimensionales en la Alta Edad Media, y en especial en el islam, en los márgenes de la civilización islámica habían perdurado los rituales paganos que pretendían insuflar espíritu en las estatuas de culto. Los pseudo-sabeos de Harrán llevaron a cabo un nuevo proceso de miniaturización del ritual para soslayar el rechazo musulmán hacia la idolatría. A partir del siglo X se experimentó en el Cristianismo un nuevo auge de las imágenes tridimensionales, de modo que en el siglo XIII las esculturas de bulto redondo habían llegado a constituir, no sin reticencias, parte fundamental

⁶³ A. RIGAUULT, *Le procès de Guichard, évêque de Troyes*, 1308-1313, París, 1896; A. PROVOST, *Domus Diaboli un évêque en procès au temps de Philippe le Bel*, París, 2010 (en prensa).

⁶⁴ A. BOUREAU, *Le pape et les sorciers*, Roma, 2004; IDEM, *Satan hérétique*, París, 2004.

⁶⁵ R. MANSELLI, "Enrico del Carretto e la consultazione sulla magia di Giovanni XXII", en *Miscellanea in onore di Monsignore Martino Giusti*, vol. II, Ciudad del Vaticano, 1978, pp. 97-129.

⁶⁶ J.M. VIDAL, *Bullaire de l'Inquisition française*, París, 1913, pp. 120-121; A. BOUREAU, *Satan hérétique*, op. cit., pp. 81-82.

del culto. Los seres sagrados actuaban a través de sus imágenes, y la expresión de sus poderes milagrosos constataba que no se veneraba a objetos inanimados, sino que a través de ellos se adoraba a sus prototipos sacros. Teólogos cristianos y nigromantes atestiguan que en la mentalidad de la época se llegó eventualmente a confundir los métodos de “creación” de las imágenes astromágicas (los talismanes) con la posibilidad de infundir poderes milagrosos en las estatuas de culto. En la corte de Alfonso X confluyen por primera vez la plasmación en términos visuales de las imágenes sagradas que cobran vida en las *Cantigas*⁶⁷ y las imágenes astromágicas (los talismanes, llamados *imagines* en latín) del *Libro de astromagia*. Se dan cita así en un mismo proyecto cultural dos tipos de imágenes de culto “vivientes”, esto es, susceptibles de dar señales de vida para mostrar su *virtus sancta*. Aunque la creencia en la *virtus* de las imágenes nunca desapareció del todo⁶⁸, desde los primeros cristianos se habían atacado las imágenes “vivientes” con virulencia, y sostener la licitud del culto de las imágenes defendiendo su capacidad de mostrar el poder de sus prototipos sagrados exigía soslayar el argumento que los Santos Padres habían utilizado contra la idolatría⁶⁹, esto es, que las imágenes de culto eran objetos inanimados sin *virtus*, y que sus supuestos poderes eran fruto de los engaños de los demonios. Por el contrario, admitir la posibilidad de que las estatuas de culto, y por ende los talismanes, eran vehículos de ciertos poderes era tanto como adoptar tácitamente la vieja teoría de que las imágenes eran un vehículo eficaz para adorar a Dios a través de los seres sagrados como la Virgen y los santos⁷⁰, o bien, en el caso de los talismanes, para tomar poder de Dios a través de la influencia del cosmos, la obra de sus dedos.

⁶⁷ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes vivientes”, op. cit.

⁶⁸ Citaré al respecto sólo el clásico de E. KITZINGER, “The Cult of Images in the Age before Iconoclasm”, *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), pp. 83-150 (ahora en IDEM, *The Art of Byzantium and the Medieval West*, ed. W.F. KLEINBAUER, Bloomington (Indiana), 1976), y los recientes estudios de J. M. SANSTERRE, sobre todo “Attitudes occidentales a l’égard des miracles d’images dans le haut Moyen Age”, *Annales HSC*, 53 (1998), pp. 1219-1241.

⁶⁹ Sobre esta cuestión véase especialmente V. FAZZO, *La giustificazione delle immagini religiose: I. La tarda antichità*, Nápoles 1977; M. BARASCH, *Icon: Studies in the History of an Idea*, Nueva York 1992; P.C. FINNEY, *The Invisible God*, Oxford 1994.

⁷⁰ Me refiero a la teoría del *transitus*: vid. A. GARCÍA AVILÉS, “*Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, en G. BOTO (ed.), *Imágenes medievales de culto*, Murcia, 2010, pp. 25-35.