

Los bajorrelieves más antiguos de la iconografía paleocristiana en Chipre: diálogo entre iconografía y literatura patrística

The Oldest Bas-reliefs of Early Christian Iconography in Cyprus: A Dialogue between Iconography and Patristic Literature

Diego Elías Arfuch

Teresianum. Pontificia Facoltà Teologica

Roma, Italia

arfuch@teresianum.net

 <https://orcid.org/0009-0008-8119-5466>

Resumen: En Chipre se encontraron tres fragmentos de una mesa mármorea que representan el sacrificio de Isaac, a Daniel en el foso de los leones y a David con la honda. Estos bajorrelieves, datados a inicios del siglo V, son los más antiguos del arte paleocristiano en Chipre. En ausencia de otros documentos locales, se recurre a textos de la literatura patrística y ejemplos iconográficos de la época para reconstruir el horizonte cultural común al que Chipre pertenecía. La producción teológica, literaria y artística estaban profundamente conectadas. Este estudio ilustra cómo, en contextos geográficos y culturales diversos, se replican los mismos patrones artísticos y teológicos para interpretar las historias del Antiguo Testamento y plasmarlas en catequesis visuales para los fieles.

Palabras clave: cristianismo chipriota, iconografía paleocristiana, sacrificio de Isaac, Daniel, David.

Abstract: In Cyprus, three fragments of a marble table were found, depicting the sacrifice of Isaac, Daniel in the lion's den, and David with the sling. These bas-reliefs, dated to the early 5th century, are the oldest examples of Early Christian art in Cyprus. In the absence of other local documents, texts from Patristic literature and iconographic examples from the period are used to reconstruct the common cultural horizon to which Cyprus belonged. The theological, literary, and artistic production were deeply interconnected. This study illustrates how, in diverse geographical and cultural contexts, the same artistic and theological patterns are replicated to interpret Old Testament stories and present them in visual catechesis for the faithful.

Keywords: Cypriot Christianity, Paleo-Christian iconography, the Sacrifice of Isaac, Daniel, David.

El arte paleocristiano en Chipre hace una aparición temprana y sumamente rica. En las basílicas cristianas chipriotas de la segunda mitad del siglo IV (como por ejemplo la basílica de la *Kryssopolitissa* en Pafos, y en una gran cantidad de testimonios de los siglos V y VI) se encuentran diversos mosaicos cristianos. En el presente estudio centramos nuestra atención en tres fragmentos de bajorrelieves que fueron encontrados en la región de Lapithos y que parecen haber sido parte de una mesa de ofrendas destinada a la liturgia¹. De hecho, estamos ante la iconografía cristiana en bajorrelieve más antigua hasta ahora identificados en Chipre.

La Isla del apóstol Bernabé, gracias a su situación geográfica privilegiada, es un puente entre Oriente y Occidente. Desde Roma a Jerusalén y de Constantinopla a Alejandría o Antioquía, los peregrinos, viajeros y comerciantes dejaron su impronta en esta tierra de encuentro y diálogo, que la convirtió en un punto estratégico en el Mediterráneo Oriental².

En este trabajo, entonces, pondremos en relación estos tres motivos iconográficos con la producción patrística que nos proporciona la clave de lectura necesaria para una justa comprensión en un diálogo entre los textos y los monumentos. Traeremos a colación algunos ejemplos iconográficos ya emblemáticos del arte cristiano para poner de relieve la coherencia y la capilaridad que el arte cristiano alcanza en la Antigüedad³.

¹ Sobre esta *mensa* ver Doria NICOLAOU, "Liturgical Furnishings from Early Christian Basilicas of Cyprus (4th-7th Century)", *Cahiers d'Études Chypriotes* 43 (2013) 155-174 (<https://doi.org/10.3406/cchyp.2013.1061>); Eugenia CHALKIA, *Le mense paleocristiane. Tipologia e funzioni delle mense secondarie nel culto paleocristiano* (Studi di Antichità Cristiana 47), Città del Vaticano, PIAC, 1991.

² Hemos tratado estos temas con profusión: Diego ARFUCH, *Hagiographica et dogmatica Cypria. Estudio sobre el cristianismo chipriota del siglo V al VII en la consolidación de la autocefalía* (SEA158), Roma, Augustinianum-Nerbini, 2020.

³ Hemos puesto de relieve esta relación entre monumentos y textos patrísticos ya en Diego ARFUCH, *Símbolos de la vida eterna. Las imágenes y la catequesis en las catacumbas de los primeros siglos cristianos*, Bogotá, Paulinas, 2022.

Los bajorrelieves de mármol representan escenas bíblicas del Antiguo Testamento: el *sacrificio de Abraham* (con dimensiones de 24,8 cm de altura, 48,2 cm de largo y un grosor de 2 a 3 cm); *Daniel en la guarida de los leones* (20,4 cm de altura, 21 cm de largo y un grosor de 2 a 3 cm); y, por último, *David y Goliath* (19 cm de altura, 11 cm de largo y un grosor de 2 a 3 cm)⁴. El estilo de los mismos se ajusta a los modelos canónicos del período clásico griego. Los dos primeros forman parte de la colección del Museo Medieval de Limassol (inv. 559A\MM420, 559B\MM431, respectivamente) y fueron descubiertos de manera accidental en los alrededores de la basílica de “Acheiropoiète” en 1909. El tercer fragmento se conserva en el Museo del Louvre, que lo recibió en 1906 y lo incorporó al Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas (MND 743<MA 3372>).

Las tres esculturas pertenecían a la misma mesa destinada a recibir las ofrendas, conocida como *prósfora*, y se encontraba cerca del altar principal (también llamada credencia en la actualidad). Estos elementos estuvieron en uso desde el siglo IV en adelante⁵. La ejecución de los tres fragmentos es delicada y detallada, empleando el mismo tipo de mármol y el mismo estilo artístico. Sabemos que el uso de estas *prósfora* era común en el área del Mediterráneo y también en la región de los Balcanes. Las representaciones seleccionadas de escenas del Antiguo Testamento, según la estilización

⁴ Cf. Jannic DURAND – Dorota GIOVANNONI (eds.), *Chypre, entre Byzance et l'Occident. IV^e-XVI^e siècle. Catalogue pour l'exposition au Musée du Louvre, 28 octobre 2012-28 janvier 2013*, Paris, Musée du Louvre, 2012, 42. Descripción y bibliografía en CHALKIA, *Le mense paleocristiane*, 28-29; 136. Podría tratarse de una mesa en forma semicircular, en forma de sigma, según la característica que adquiriría la *sigma epigráfica* (C).

⁵ Quizá era originalmente una mesa de uso privado y no necesariamente destinada al culto (cf. Jannic DURAND – Dorota GIOVANNONI, *Chypre, entre Byzance et l'Occident*, 43). Cf. Jutta DRESKEN-WEILAND, *Reliefierte Tischplatten aus theodosianischer Zeit* (Studi di Antichità Cristiana 44); Città del Vaticano, PIAC, 1991, 302-303, Z4, taf. 29 abb. 51 (bajorrelieve en el Louvre); bajorrelieves presentes en el Museo medieval de Chipre (taf. 29 abb. 49-50). Kurt WEITZMANN (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, NY, The Metropolitan Museum of Art, 1979, 423.

propia del periodo clásico griego, ilustran las características y enseñanzas que definen el arte paleocristiano, que precede al siglo v⁶. Gracias a estas características, los fragmentos se pueden datar de modo aproximativo entre finales del siglo iv e inicios del v⁷.

1. EL SACRIFICIO DE ABRAHAM

Este motivo bíblico es uno de los que están más representados en la iconografía paleocristiana. El sacrificio del patriarca se presenta como paradigmático para las primeras generaciones de creyentes. El anciano Abraham, que finalmente había podido tener un hijo, debe sacrificarlo ofreciéndolo en holocausto sobre la montaña que Dios le indicará. Al llegar al monte, con su hijo Isaac cargando con la leña, la intervención divina no se hizo esperar y pudo sacrificar un carnero en lugar de su hijo. Esta trágica historia del *Génesis* (cap. 22) pone en evidencia la madurez de la fe de Abraham que estaba llamado a convertirse en el “padre en la fe” del pueblo de Israel.

La presencia de Abraham en el culto cristiano se da naturalmente. En las catequesis de iniciación para el catecumenado, la figura del patriarca “padre en la fe” era presentada y sus virtudes exaltadas. Si ya en las epístolas del Nuevo Testamento (*Romanos* 4,1-25 y *Hebreos* 11,8-19) era visto como modelo de los creyentes, las pruebas por las cuales tuvo que pasar harán de él un personaje de primera importancia. En muchos escritores orientales, Abraham es visto como un modelo de ascetismo (abandono de su patria, de su familia, la obediencia manifestada en el sacrificio de su hijo, la hospitalidad). Es el sabio que obedece a Dios, al amor espiritual más que al amor carnal.

⁶ Reenviamos al estudio de Charles DELVOYE, “L’art paléochrétien de Chypre”, *Chypre dans le Monde Byzantin* 5.4. *15th Congress International d’Études Byzantines*, Atenas 1976, 1-52. Para el investigador, estas mesas comienzan a realizarse en épocas del emperador Teodosio, a fines del siglo iv, y la fabricación de las mismas estará de moda en el siglo v, lo que coincide con el caso chipriota.

⁷ Cf. Fryni HADJICHRISTOPHI, “Chypre, entre Byzance et l’Occident”, en DURAND – GIOVANNONI, *Chypre, entre Byzance et l’Occident*, 43.



Figura 1. Sacrificio de Abraham, Museo Medieval de Limassol
inv. 559A/MM420 (foto del Catálogo del Museo del Louvre)

En las representaciones donde la mano de Dios aparece en la parte superior de la escena, se suele simbolizar la intervención activa del Señor, quien con su poder influye en el mundo. En este caso, la mano de Dios desciende del cielo, señalando al carnero para el sacrificio. El animal, un macho cabrío, se mueve decididamente hacia el altar, siguiendo la dirección marcada por la *Dextera Patris*⁸. El bajorrelieve presenta una intensa carga de dinamismo. Abraham aferra los cabellos de su hijo Isaac, a quien está a punto de ofrecer en sacrificio. Con la otra mano, sostiene un cuchillo, y su brazo está flexionado, preparado para cumplir la voluntad de Dios. No obstante,

⁸ Así, aunque el artista de la antigüedad tardía renuncie a representar directamente a Dios, busca, al menos, sugerir su intervención en los eventos humanos a través del simbolismo de la Mano celestial, que comúnmente emerge de una nube. Esta mano, que representa su poder, es la que impide a Abraham sacrificar a su hijo Isaac, la que entrega a Moisés el libro de la Ley, la que coloca una corona —símbolo clásico de victoria— sobre la cabeza del emperador bajo su protección, la que acompaña la Cruz triunfante de Cristo y de los mártires. Esta misma solución será también adoptada por el arte judío, que, al igual que en el caso del sacrificio de Isaac, muestra una notable reticencia, incluso más pronunciada, a realizar representaciones antropomórficas de Dios. Cf. Henri-Irénée MARROU, *Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe-VIe siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1977, 86-87; André GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, éd. Flammarion, 1979, 90-91, 108-109.

su mirada se dirige hacia el macho cabrío y la mano de Dios Padre. Isaac aparece en una postura activa, arrodillado sobre una sola rodilla, mientras que la otra acompaña el movimiento de su cuerpo hacia la derecha de la escena, donde se observan una palmera curvada y el altar del sacrificio.

En el lado izquierdo del bajorrelieve, una sirvienta indica con un gesto de su mano derecha al animal que sustituirá a Isaac en el holocausto. Las representaciones iconográficas habitualmente plasman el momento del sacrificio, cuando Abraham alza la mano con el cuchillo y la mano de Dios (o de un ángel) lo detiene. Por lo general, al lado de la figura de Abraham se encuentra Isaac con la leña o atado y listo para ser ofrecido, y del otro un carnero para el sacrificio.

Muchos escritores de los primeros siglos interpretaban este pasaje del Antiguo Testamento como una figura, un prototipo de lo que sucedería con el sacrificio de Cristo, visto en la figura de Isaac que porta, sin resistirse, la madera para el holocausto sobre su espalda, como Cristo llevaba el leño de la Cruz. Las espinas o la zarza en la cual estaba entrelazado el animal era otro símbolo cristológico: la corona de espinas de Jesús, que como un carnero (cordero) iría a sufrir una muerte como víctima sustitutiva, es decir, ofreciéndose en nuestro lugar.

El autor de la *epístola de Bernabé*, a inicios del siglo II, ya veía en “Isaac ofrecido sobre el altar” una prefiguración de Cristo⁹. Y así también san Ireneo: “(Abraham) cedió inmediatamente el hijo único y amado en sacrificio a Dios, para que también Dios consintiese, en favor de su descendencia, a consignar el propio hijo amado y único en sacrificio por nuestra redención” (*Contra las herejías* 4, 5, 4)¹⁰. La *plegaria eucarística I* de la liturgia romana reza con la fórmula de san Ambrosio de Milán en la segunda mitad del siglo IV: “Te pedimos y rogamos que recibas esta oblación en tu sublime

⁹ *Epístola Bernabé* 7, 3 (trad. Ruiz Bueno; BACN 629,600). Hemos adoptado la siguiente convención editorial para los textos patrísticos: cuando utilizamos una traducción en español, citamos la traducción; cuando no, citamos la edición del texto fuente y la traducción es nuestra; cuando solo aludimos al texto, mencionamos únicamente la obra.

¹⁰ San IRENEO, *Contra las herejías* 4, 5, 4 (SChr 100.2,434-435).

altar por las manos de tus ángeles, como te dignaste aceptar los dones de tu siervo el justo Abel, el sacrificio de nuestro patriarca Abraham y lo que te ofreció el sumo sacerdote Melquisedec”¹¹.

El sacrificio de Isaac será considerado como un símbolo del holocausto de Jesús, desde la época de Melitón de Sardes, en el siglo II: “lleva el leño sobre la espalda, conducido para ser inmolado como Isaac por su padre”¹². En los sacrificios, el sacerdote era el encargado de llevar la leña para el holocausto, por tanto, comentaba Orígenes, Cristo al llevar él mismo la leña es al mismo tiempo la víctima ofrecida y el sacerdote que la ofrece¹³. Tertuliano, por su parte, veía en el carnero enredado en la zarza una evocación de Jesús coronado de espinas: “(Cristo) sujetado a los cuernos de la cruz, como el carnero que estaba enredado por los cuernos en la zarza, porque en latín venían llamados «cuernos de la cruz» al leño transversal”¹⁴.

Con el progreso que significaron los trabajos de Orígenes de Alejandría a la exégesis y a la dogmática, el carnero, visto como símbolo de Isaac, comenzó a ser considerado prefiguración de Cristo. El carnero representaba la *naturaleza humana pasible*, mientras que Isaac la naturaleza divina y por tanto inmortal:

Creo que ya dijimos más arriba que Isaac era figura de Cristo; pero también aquí el carnero aparece nada menos que como figura de Cristo. Vale la pena saber cómo convengan a Cristo tanto uno como otro, tanto Isaac, que no fue degollado, como el carnero, que fue degollado. Cristo es la Palabra de Dios; pero *la Palabra se hizo carne*. Luego en Cristo hay una cosa que viene de lo alto y otra que ha sido tomada de la naturaleza humana y del útero virginal. Consiguientemente, Cristo padece, pero en la carne; y ha soportado la muerte, pero en la carne, de la que aquí es figura el carnero (...) Sin embargo, la Palabra, que es Cristo según el espíritu, del cual es imagen Isaac, permaneció en la *incorruptión*¹⁵.

¹¹ San AMBROSIO, *Sobre los sacramentos* 4, 27 (trad. Cervera Barrando; BPatrística 65,113).

¹² MELITÓN DE SARDES, *Fragmento* 9 (SChr 123,234).

¹³ Cf. ORÍGENES, *Homilía sobre el Génesis* 8, 6 (SCh 7bis,167).

¹⁴ TERTULIANO, *Contra los judíos* 13, 21 (CCSL 2,1388-1389).

¹⁵ ORÍGENES, *Homilía sobre el Génesis* 8, 9 (trad. Díaz Sánchez-Cid; BPatrística 48,209). Esta misma doctrina tendrá un eco en Occidente, en las obras de Ambrosio de Milán, asiduo lector de Orígenes.

Hay, además, otro aspecto de la fe de Abraham que se re-interpretó desde el Nuevo Testamento: la fe del patriarca en la resurrección ofrecida por Cristo. Así, la *carta a los Hebreos* relea la escena en clave cristiana: “Por la fe, Abraham, sometido a la prueba, presentó a Isaac como ofrenda, y el que había recibido las promesas, ofrecía a su unigénito, respecto del cual se le había dicho: Por Isaac tendrás descendencia. Pensaba que poderoso era Dios aun para resucitar de entre los muertos. Por eso lo recobró para que Isaac fuera también figura” (Heb 11,17-19).

Orígenes de Alejandría interpreta las acciones del patriarca Abraham que no había temido en sacrificar a su hijo porque “creía en la resurrección”¹⁶. Gracias a este modo de dilucidar la aporía que era evidentemente difícil de aceptar, ya que no es natural que un padre sacrifique a su hijo, el pasaje bíblico se vuelve diáfano.

Esta página de la historia bíblica fue objeto de numerosos comentarios e interpretaciones. En líneas generales, hay que decir que se nota una insistencia en ver las acciones de Abraham como un anticipo de la fe en la resurrección que será revelada plenamente por Cristo. En palabras de Cesario de Arlés: “Si el carnero es llevado a la muerte, mientras que Isaac no es llevado a la muerte, es porque Isaac era una figura y no la verdad; en él se representaba lo que luego se habría cumplido en Cristo”¹⁷.

Una de las representaciones iconográficas más antiguas de esta escena se encuentra en el *cubículo* de la *capilla de los Sacramentos*, en la Catacumba de san Calixto, de inicios del siglo III, ejecutada entre los años 198 y 222. En ella se ve con claridad que el elemento sacrificial y sustitutivo no es esencial, ya que no hay ni cuchillo, ni altar. Abraham e Isaac son representados como dos orantes, que dan gracias a Dios con los brazos extendidos hacia el cielo. La escena conduce al espectador a la alegría de los personajes por el don de la vida, por la salvación¹⁸.

¹⁶ ORÍGENES, *Homilía sobre el Génesis* 8, 1 (trad. Díaz Sánchez-Cid; BPatrística 48,199); también lo dice en su *Comentario a la carta a los Romanos* 4, 7, 2 (Sch 539, 270-273).

¹⁷ SAN CESARIO DE ARLÉS, *Sermón* 84, 5 (Sch 447,134-135).

¹⁸ Nos servimos fundamentalmente del trabajo de Giuseppe WILPERT, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma, Desclee, 1903; y Aldo NESTORI,



Figura 2. Mosaico del patriarca Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac, luneta izquierda del presbiterio de San Vital, Ravena, siglo vi.

En representaciones posteriores, del siglo iv en adelante, la escena aparece con otras características que indican la muerte expiatoria, el sacrificio: el cuchillo, el altar e Isaac que carga la leña. Posteriormente, desde el siglo v, el motivo se encuentra en las basílicas romanas de San Pedro y San Pablo *extra muros* —como en la basílica de San Vital en Ravena— con características que colocan la escena en un contexto de expiación sacrificial y no tanto con la idea de la resurrección y la vida eterna, de la cual era símbolo Isaac, salvado por la *palabra e intervención de Dios*. En el mosaico de Ravena, Abraham está vestido con ornamentos sacerdotales, listo para llevar a cabo el sacrificio y el carnero parece disponerse a ocupar el lugar del joven Isaac en el altar del sacrificio¹⁹.

Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane, Città del Vaticano, PIAC, 1975; Fabrizio BISCONTI, *Le pitture delle catacombe romane: restauri e interpretazioni*, Todi, ed. Tau, 2011.

¹⁹ La identificación de Isaac como precursor de Cristo se difundió rápidamente en la iconografía. Bastará como ejemplo el magnífico

Por otro lado, Gregorio de Nisa comenta en un interesante pasaje sobre el asunto: “he visto con frecuencia en pinturas la imagen del sacrificio de Abraham; no podía contemplarlas sin lágrimas, tanto el arte hacía viva la escena. Isaac es puesto bajo el Padre, sobre el altar, de rodillas, con las manos detrás, por la espalda. Abraham con la mano izquierda da vuelta la cabeza de Isaac y se inclina hacia aquel rostro que lo mira con una expresión llena de tristeza; en la derecha tiene el cuchillo y ya está por golpear y ya la punta del filo toca el cuerpo, cuando se deja oír la voz divina que detiene el sacrificio”²⁰.

En el arte catacumbal romano, la escena simboliza más bien la fe en la resurrección de Cristo, la fuerza de la oración representada en los personajes que elevan sus manos hacia el cielo invocando en el poder taumatúrgico de la mano de Dios que los libraré de la angustia. El contexto sin lugar a dudas otorgaba diversas posibilidades plásticas. En ámbito iconográfico no cementerial, el sacrificio es representado casi de manera fija: Abraham de pie que está por dar el golpe mortal a su hijo, que está arrodillado con las manos atadas. El movimiento es siempre de izquierda a derecha.

En este ejemplo chipriota, el bajorrelieve está más bien en un contexto eucarístico, y por tanto sacrificial, por eso las características iconográficas van en la línea de sacrificio, como era frecuente a partir del siglo iv. El movimiento también va de izquierda a derecha y hay una abreviación en las imágenes: diversas escenas son narradas en una (la obediencia y el sacrificio de Isaac que ya está por ser ejecutado, la

sarcófago llamado de “Junio Basso” presente en el Tesoro de la Basílica vaticana de san Pedro (*circa* 395), donde se representa a Isaac arrodillado con las manos atadas, mientras su padre listo para sacrificarlo es detenido por una mano que aparece en lo alto. Detrás de los dos protagonistas se halla un personaje imberbe, que podría ser una presencia divina y que algunos iconógrafos identifican con Cristo que viene a asumir el lugar de Isaac en el sacrificio. Este personaje en otros cuadros del mismo sarcófago tiene los mismos rasgos de Cristo en escenas del Nuevo Testamento. Cf. Fabrizio BISCONTI, “I sarcofagi. Officine e produzioni”, en L. PANI ERMINI (ed.), Christiana Loca. *Lo spazio cristiano del primo millennio*, Roma, Fratelli Palombi, 2000, 257-264.

²⁰ San GREGORIO DE NISA, *Oración sobre la divinidad del Hijo y del Espíritu Santo* (PG 46,572).

mano de Dios en medio del cuadro, el sirviente que ofrece el carnero para el sacrificio)²¹.

2. DANIEL EN LA FOSA DE LOS LEONES

La escena del bajorrelieve ha llegado en un estado considerablemente fragmentado. Se entrelazan los relatos del Antiguo Testamento de Daniel 6,17-25 y Daniel 14,31-42, lo cual era una práctica común en la iconografía posterior al siglo IV. En el fragmento únicamente aparece el joven profeta Habacuc, quien dirige su mirada hacia Daniel (quien ha desaparecido del bajorrelieve conservado). El profeta Daniel está rodeado por dos leones (aunque solo se conserva uno) dispuestos de forma simétrica. El joven sostiene en una mano alimento *kosher* para Daniel y, en la otra, una *enócoe* (jarra utilizada para conservar y transportar vino).

El profeta Daniel era una fuente de inspiración para los iconógrafos cristianos que leían el Antiguo Testamento en clave simbólica. El *libro de Daniel* proporciona numerosos motivos. El personaje bíblico era considerado un modelo ideal de sabiduría y de justicia, que lo coloca a la par de José de Egipto y por estas cualidades era considerado como un precursor de Cristo²².

²¹ En edad Constantiniana este esquema iconográfico se encuentra muy bien representado. De hecho, en más de 90 casos está atestiguado con poquísimas variaciones en diversas regiones del Imperio (Roma, Milán, Capua, España, Alto Egipto, Palestina) en diferentes soportes: lámparas (*lucernae*), vidrios decorados, mosaico, frescos, etc. Remitimos a los estudios de: Alison M. SMITH, "The iconography of the Sacrifice of Isaac in early christian art", *American Journal of Archaeology* 26 (1922) 122 s (159-163) (<https://doi.org/10.2307/497708>); Pasquale TESTINI, "Tardoantico e paleocristiano", *Atti del Convegno Tardoantico e Altomedioevo*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1968, 121 s.; A. M. RAMIERI, "Gruppo di lucerne tardoantiche da S. Prisca", *Rivista di Archeologia cristiana* 54 (1978) 312 (303-318).

²² La iconografía paleocristiana recurre a este texto que proporciona diversas historias y posibilidades iconográficas: encontramos la representación del profeta Daniel atrapado en el foso con leones (Daniel 6; 14), como la de tres jóvenes en el horno ardiente (Daniel 3) y la historia de la casta Susana que es difamada por unos ancianos perversos. Estas imágenes aparecen con frecuencia en las catacumbas y en los sarcófagos. Todas



Figura 3. Daniel en el foso con leones, Museo Medieval de Limassol, inv. 559 B/MM431 (foto del Catálogo del Museo del Louvre)

Daniel aparece como un ejemplo de devoción, siendo el justo que enseña a invocar a Dios en todo momento y lugar. En medio de las dificultades, Daniel halla su fortaleza en la oración. El Señor está presente en las pruebas, y por eso Afraates el Sirio manifiesta esa confianza en una oración: “Tú que has escuchado a Daniel cuando fue arrojado a la fosa y lo has hecho huir de las fauces de los leones”²³. El texto bíblico no nos transmite oraciones de Daniel, sino solamente una acción de gracias por su liberación: “Te has acordado de mí, Dios mío, y no has abandonado a los que te aman” (Daniel 14,38). Pero, según muchos escritores cristianos antiguos, es gracias a la oración que Daniel consigue escaparse, por tanto, no es de extrañarse que en las catacumbas aparezca en la posición de un orante, con los brazos extendidos.

estas historias ofrecen recursos muy significativos para los cristianos que atraviesan periodos de persecución. Estas escenas son exaltadas en la iconografía primitiva como modelo de fe, rectitud, fortaleza en medio de las adversidades, de las calumnias y de la soledad. En definitiva, estos motivos recuerdan al espectador que Dios es fiel, que él se manifiesta como salvador en la historia, en medio de las dificultades.

²³ AFRAATES EL SIRIO, *Exposiciones* 23, 54 (SChr 359,939).

El capítulo 14 narra la permanencia de Daniel en una fosa durante seis días, antes de ser alimentado milagrosamente por intervención divina en el día séptimo. Por esto, seguramente Daniel también es recordado por los Padres de la Iglesia y escritores eclesiásticos como un modelo de *ayunador*. En África del Norte, así lo recuerda Tertuliano²⁴ y luego el obispo de Milán, Ambrosio²⁵ que proponían a Daniel como ejemplo de santidad. Se sabe que la Iglesia de Roma proponía un ayuno a sus fieles durante la Semana Santa. El Miércoles Santo, en medio del ayuno, se presentaba la figura de Daniel para alentar a los fieles a la oración y la perseverancia. A los neófitos que iban a recibir el bautismo en la noche del Sábado Santo se les pedían ejercicios ascéticos rigurosos, entre ellos el ayuno. Para ellos, la simbología de Daniel era sumamente apropiada, ya que éste había ayunado durante seis días y en el séptimo había sido alimentado por el profeta Habacuc enviado por Dios:

Estaba en Judea el profeta Habacuc: acababa de preparar un cocido y de desmenuzar pan en un plato, y se dirigía al campo a llevárselo a los segadores. El ángel del Señor dijo a Habacuc: “Lleva esa comida que tienes a Babilonia, a Daniel que está en el foso de los leones”. “Señor —dijo Habacuc— no he visto jamás Babilonia ni conozco ese foso”. Entonces el ángel del Señor le agarró por la cabeza y, llevándole por los cabellos, le puso en Babilonia, encima del foso, con la rapidez de su soplo. Habacuc gritó: “Daniel, Daniel, toma la comida que el Señor te ha enviado” (Daniel 14,33-37).

Ese alimento que venía de lo alto, rápidamente se identificó con el *pan eucarístico* que el catecúmeno iba a recibir, luego del ayuno. Era una figura del “pan verdadero que desciende del cielo”. Esta exégesis patrística era muy común, la mencionan Clemente de Alejandría, Zenón de Verona, y Ambrosio²⁶.

Que la Biblia mencione la condena *a los leones* no era algo desconocido para los romanos, ya que todos conocían este castigo: ser condenados a ser devorado por las fieras, por leones, osos, leopardos. La *damnatio ad bestias* era un castigo que

²⁴ Cf. TERTULIANO, *Sobre el ayuno* 7 (CCSL 2,1264).

²⁵ Cf. san AMBROSIO, *Sobre el profeta Elías* 7.

²⁶ Cf. CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Extractos de Teodoto* 83 (SCh 23,206-208); San ZENÓN DE VERONA, *Sermón* 2, 18; y San AMBROSIO, *Sobre el salmo* 36, 61.

no solo tenía un propósito punitivo, sino que también servía como espectáculo. Formó parte de las celebraciones iniciales del Anfiteatro Flavio, conocido hoy como el Coliseo de Roma. De los siglos I a III d. C., esta pena se imponía, sobre todo, a los criminales más graves y a los primeros cristianos en tiempos de persecuciones. De hecho, había un slogan latino que repetían: *christiani ad leones*, “los cristianos a los leones”²⁷. En efecto, ser “salvado de las fauces de los leones” era un portentoso milagro, símbolo de la omnipotencia de Dios y de la vida que escapa a la muerte que se veía como inevitable.

En ese sentido, Daniel es una prefiguración de Cristo. Daniel es visto como un justo que por su fidelidad a Dios lo arrojan a la fosa profunda y sale de ella ileso. El teólogo romano Hipólito, a inicios del siglo III realiza esta comparación entre la fosa con los leones y la tumba de Jesús²⁸. Un siglo después, en la región de Siria, Afraates, lo dice más claramente:

A Daniel lo arrojaron en la fosa de los leones, pero fue salvado y de allí salió ileso. A Jesús lo hicieron descender en la fosa de la morada de los muertos, pero salió de allí y la muerte no tuvo poder sobre él. Para Daniel fue cerrada la garganta de los leones, ávidos y destructores; para Jesús fue cerrada la garganta de la muerte, ávida y destructora de todo lo que tiene forma (...). A la fosa de Daniel la habían sellado y la vigilaban, a la tumba de Cristo la custodiaron los guardias, como se dice: “ordena que sea vigilado el sepulcro”. Cuando Daniel volvió a salir, sus calumniadores fueron confundidos; cuando Jesús resucitó, todos los que lo habían crucificado quedaron confundidos²⁹.

Al observar las representaciones iconográficas de Daniel se descubre que a veces los leones no tienen un aspecto aterrador, sino muy por el contrario parecen animales domésticos que evocan escenas paradisiacas. Es lo que se encuentra presente en diversas catequesis y comentarios de los Padres. Por ejemplo, para Hipólito, “Daniel sentado en medio de los leones acariciaba con la mano sus crines. El rey llamó entonces a toda la corte y mostró el insólito espectáculo: bestias feroces amansadas por

²⁷ Curiosamente, el castigo de ser arrojado a las fieras perduró mucho tiempo, y sólo fue suprimido en el año 681.

²⁸ Cf. HIPÓLITO, *Comentario al libro de Daniel* 3, 27, 5 (SChr 14,251-252).

²⁹ AFRAATES EL SIRIO, *Exposiciones* 21, 18 (SChr 359,831).

un hombre, y acariciadas por su mano”³⁰. También en un poema de Paulino de Nola, entre los siglos IV y V, el senador y luego obispo decía: “las fieras estaban acurrucadas a los pies del profeta, y con una lengua acariciante lamían los pies del orante”³¹.

En la pintura catacumbal romana, el motivo de Daniel aparece ya en el siglo III: en las catacumbas de Calixto (área de Lucina, entre el 220 y el 230), en las catacumbas de Domitila (galería de los Flavios, segunda mitad del siglo III). Y en una grandísima cantidad de monumentos en diversos formatos (mosaicos, lámparas, copas, camafeos, medallones, etc.) durante el siglo IV, con una nota particular: en las figuraciones de origen o estilo romano, Daniel es representado desnudo, mientras que en las imágenes de tipo oriental, está vestido con hábito orientalizante.

Que estos animales feroces respetaran la vida de Daniel era un claro indicio de aquella nueva creación, de la cual también hablaba el profeta Isaías: “La vaca y la osa serán amigas, sus crías descansarán juntas, y el león y el buey comerán pasto juntos. El niño jugará con la serpiente y meterá la mano en su nido. En la Jerusalén de aquel día no habrá nadie que haga daño, porque todos conocerán a Dios, y ese conocimiento llenará todo el país, así como el agua llena el mar” (Isaías 11,7-9). Esta línea de interpretación era puesta en relieve por Juan Crisóstomo: “los leones no osaban tocarlo porque veían brillar en él la antigua imagen del rey de la naturaleza; reconocían en él los rasgos nobles ya vistos bajo el rostro de Adán antes del pecado; se acercaron a Daniel con la misma sumisión con la cual se habían acercado a Adán cuando les impuso un nombre”³². En el bajorrelieve que presentamos, el león mira hacia Daniel que no se ha conservado, y levanta una pata hacia el personaje (Habacuc) que le ofrece unos panes. La presencia de Habacuc es más frecuente en Oriente, especialmente en los sarcófagos del siglo V³³.

³⁰ HIPÓLITO, *Comentario al libro de Daniel* 3, 29, 5 (SChr 14,254-255).

³¹ PAULINO DE NOLA, *Poesía* 26, 259-260 (Introd., trad. y notas de J.J. Cienfuegos García. Biblioteca clásica Gredos 335).

³² JUAN CRISÓSTOMO, *Sobre el Génesis* 5,2 (SChr 433,264-265).

³³ Reenviamos a Edmond Le Blant, “Notes sur quelques représentations antiques de Daniel dans la fosse aux lions”, *Revue de l'Art Chrétien* (1877)

Traemos a colación un magnífico cofre, la *Lipsanoteca de Brescia*, que contiene dos representaciones que se encuentran también en los bajorrelieves chipriotas que presentamos: Daniel en el foso de los leones y David guerrero que derrota a Goliat. Es un relicario de marfil (22x32x25 cm) realizado a fines del siglo IV y conservado en el Museo de Santa Julia, en Brescia (Italia) y verosíblemente de factura milanesa. El cofre de estructura rectangular está formado por cinco placas de marfil en bajorrelieve con episodios del Antiguo y Nuevo Testamento en diversos registros. Con un estilo iconográfico narrativo próximo al catequístico, representa diversos momentos de la historia de la salvación con treinta y siete imágenes bíblicas. El personaje central es Jesús y los milagros (Caná, resurrección de Lázaro y de la hija de Jairo, Jesús que camina sobre las aguas, Jesús y el ciego de nacimiento, la hemorroisa, el Buen Pastor, y diversas escenas de la Pasión de Jesús). Encontramos escenas del NT con momentos de la vida de Pedro, de Safira y de Ananías y una presencia muy significativa del AT con bajorrelieves sobre Jonás, Daniel con los leones, Susana, David con la honda, Jacob y Moisés³⁴.

La escena de Daniel en el cofre de Brescia sigue los cánones occidentales de Daniel orante, en medio a dos leones que no son amenaza para el creyente que se encuentra desnudo. Presenta los rasgos de la iconografía de las catacumbas romanas. Lamentablemente, nuestro bajorrelieve chipriota está mutilado, pero el *exemplum* ofrecido por el relicario bresciano ofrece un testimonio interesante en la comparación entre ambas obras.

11-17; Giuseppe WILPERT, "Il simbolismo eucaristico del cibo di Daniele nella fossa dei leoni", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 9 (1933) 89-94; Martine DULAEY, "Daniel dans la fosse aux lions. Lecture de Dn 6 dans l'Église ancienne", *Revue des Sciences Religieuses* 72/1 (1998) 38-50; *Bosques de símbolos. La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I-IV)*, ed. Cristiandad, Madrid 2003, 189-219; ARFUCH, *Símbolos de la vida eterna*, 172-176.

³⁴ La lipsanoteca de Brescia ha suscitado una admirable fascinación entre los estudiosos. Nos servimos de las conclusiones de: Richard DELBRUECK, *Probleme der Lipsanothek in Brescia*, Bonn, Peter Hanstein Verlag, 1952; Adrien PALLADINO, *Inventing Late Antique Reliquaries. Reception, Material History and Dynamics of Interaction (4th-6th centuries CE)*, Roma, Viella, 2022.



Figura 4. Lip-sanoteca-relicario de Brescia.

Cara frontal,
detalle del motivo
de Daniel
con los leones.



3. DAVID GUERRERO

El fragmento final del bajorrelieve está gravemente dañado. Solo se distingue a un David imberbe, quien sostiene su honda, preparado para enfrentarse a Goliat (quien ha desaparecido). A la izquierda del joven, se observa un árbol muy estilizado que parece haber servido para dividir las escenas del bajorrelieve³⁵.

³⁵ Cf. CHALKIA, *Le mense paleocristiane*, 137.



Figura 5. David y Goliat, Museo del Louvre. Departamento de Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas. Inv. MND 743 (MA3372) (foto Catálogo Museo del Louvre)

Las representaciones de “David guerrero” no están entre las preferidas en el arte cristiano de la Tardía Antigüedad. Este motivo bíblico tuvo una aparición temprana, difusión precoz y luego se eclipsó por más de un siglo del horizonte iconográfico cristiano antiguo. Una de las primeras representaciones de la historia de David y Goliat se encuentra en las catacumbas de San Genaro, en Nápoles, a inicios del siglo III. La imagen, en acuarela, hoy está muy deteriorada y se reconocen los personajes con dificultad. Del Filisteo que enfrenta al David-pastor solo queda una mancha de color. Verosímilmente con un estilo semejante al de Dura Europos, que también está muy dañado, pero un epígrafe identifica los personajes por sus nombres³⁶.

³⁶ Carl H. KRAELING, *The Excavation at Dura Europos. Final Report, II. The Christian Building*, New Haven, CT, Yale University Press, 1976, pl. XLI, 2; 97. En un fragmento de sarcófago encontrado en un convento franciscano en Spalato (Croacia) (de 32 cm de largo por 27 cm de alto), se representan en bajorrelieve dos escenas: los discípulos de Emaús (Lc 24,13-35),

En contexto bautismal, la interpretación simbólica se relaciona con la lucha entre el bien y el mal en la vida cristiana, con la victoria sobre el diablo y las consecuencias de su poder.

Otro ejemplo se encuentra en la catacumba de Domitilla (techo del cubículo III), que remonta a la primera mitad del siglo IV. El mismo Antonio Bosio³⁷ ya en el siglo XVII se hacía eco de la rareza de la representación de este personaje bíblico, que es casi un *unicum* en la iconografía romana. David ofrecía a los iconógrafos diversos motivos de expresión: su personalidad fascinante, tan humana y rica de pasiones, su vida llena de episodios dramáticos, su vida plena de amores y aventuras, conmovieron la fantasía de los escritores y artistas. Al estar inserto en la genealogía de Cristo, este hombre santo y pecador, se convierte en una prefiguración sugestiva del Salvador.

El motivo iconográfico más común aplicado a David no es el descrito en 1 Samuel 17, en el cual se narra la lucha entre David y Goliat, sino que, por el contrario, el motivo más representado en el arte cristiano antiguo es el de David-Pastor. Por ejemplo, lo encontramos con profusión en las catacumbas romanas: el pastor que con una lira está rodeado de animales que son atraídos por la dulzura de sus palabras y el esplendor de sus enseñanzas. La similitud temática con Orfeo, el pastor-músico-Orfeo del mundo pagano que salvaba por su canto y sus palabras es clara y elocuente. Por esto, en la interpretación patrística más común, las bestias salvajes serían los corazones rebeldes que se dejan encantar y domesticar por Cristo. En este sentido, David como autor y cantor de los salmos tendrá una rica presencia en la literatura patrística y en la iconografía antigua y medieval. Este rey-pastor será fácilmente homologable con Orfeo y su cítara³⁸.

interpretación puesta en duda por algunos, y la lucha entre David y Goliat. Reenviamos al rico artículo de Dimitri CASCIANELLI, "La lotta tra Davide e Golia e i discepoli di Emmaus. Il frammento di sarcofago paleocristiano del Convento 'in ripa maris' di Spalato", *Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria* 112 (2012) 11-46.

³⁷ Cf. Antonio BOSIO, *Roma sotterranea*, Roma, impr. Guglielmo Facciotti, 1632, 239.

³⁸ Cf. Martine DULAËY, "L'histoire de David lue par les écrivains des premiers siècles chrétiens (I) : Le roi caché", *Revue d'études augustiniennes et patristiques* 60 (2014) 175-212 (<https://doi.org/10.1484/j.rea.5.107870>); ARFUCH, *Símbolos de la vida eterna*, 116-119.

David prefiguraba al Cristo que había de venir. Es lo que los escritores antiguos nos testimonian: cuando David canta, es ya Cristo que habla. Así lo expresaba Tertuliano: “David canta a Cristo, porque a través de David, él mismo es cantado”³⁹. Lo que canta es el canto nuevo del Evangelio, mensaje que revela la belleza de Dios. Para Clemente de Alejandría, cuando David cantaba acompañándose de la cítara, prefiguraba a Cristo, verdadero músico, que canta el canto nuevo del mensaje del Evangelio: “Ciertamente, el rey David, el citarista, al que recordábamos poco antes, nos ha exhortado a la verdad y a retornar de los ídolos; sobre todo impedía cantar himnos a los demonios, ahuyentándolos con su música de verdad, con la cual cantando él solo, curó a Saúl cuando estuvo poseído por aquí [espíritu]”⁴⁰. La humanidad de Cristo es el “instrumento” por el cual se sirve, como “nuevo David” para sanar a los hombres: “el Logos de Dios, que procede de David y existía antes que él, despreciando la lira y la cítara, instrumentos sin alma, armonizó por medio del Espíritu Santo este mundo y el pequeño universo que es el hombre, su alma y su cuerpo; mediante el instrumento polífono [el Logos] canta para Dios y acompaña con el instrumento que es el hombre”⁴¹.

Es lo que retoma también san Agustín: el nuevo David, verdadero Orfeo, atrae a sí a todos los hombres por su canto que resuena en el corazón mismo de nuestra humanidad: “he aquí presente aquel citarista simbolizado en David; ahora se manifestó, pues tocó los corazones de los suyos y produjo el sonido deseado y conocido por todos”⁴².

³⁹ TERTULIANO, *La carne de Cristo* 20, 3 (SChr 216,292).

⁴⁰ CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *El Protréptico* 1, 5, 4 (trad. Merino Rodríguez; FuPatr 21,73).

⁴¹ CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, *Protrepticon* 1, 5, 3 (trad. Merino Rodríguez; FuPatr 21,73). Cf. también CIRILO DE ALEJANDRÍA (*Contra Julianum* I, 26) y EUSEBIO DE CESAREA (*Preparación evangélica* XII, 12) quienes retoman la misma imagen.

⁴² AGUSTÍN DE HIPONA, *Sermón* Cas. 2, 76. 265B, 3 (trad. Pío de Luis; BACN 447,699). Cf. también en *Contra Fausto* XVII, 5. Temática semejante encontramos en san AMBROSIO: “¿Qué canto más dulce, qué acentos más suaves que la remisión de los pecados y la resurrección de los muertos? Es este el canto que el santo hombre David, instrumento de la voz divina e intérprete de la palabra del Señor ha cantado sobre la cítara espiritual.

Volvamos a la figura del David guerrero. Este tipo de representaciones será más frecuente en los sarcófagos: David y Goliat están con los atributos distintivos, honda en las manos de David y el casco (yelmo) y a veces la lanza en las manos de Goliat. Lo que puede resultar curioso es que en diversas representaciones el tamaño de David es igual al de Goliat, sin duda como símbolo de que la fuerza de Dios realiza el resto, Dios sostiene a “David, el elegido” en la batalla y le será favorable⁴³. Otra línea interpretativa es la que proviene de la simbología del David guerrero. En unos fragmentos en georgiano de Hipólito de Roma⁴⁴ se testimonia la interpretación de la honda como un símbolo del mandamiento divino y del precepto de la Iglesia capaz de derribar al enemigo, Por su parte, Gregorio de Nacianzo también interpretaba la escena en sentido alegórico, viendo en Goliat una imagen del Diablo que es vencido por Cristo; Agustín interpretaba la escena de la victoria de David como la “humildad mató a la soberbia”⁴⁵. Con Ambrosio, David será el objeto de un tratado consagrado a su misión y simbología⁴⁶.

Una de las primeras representaciones en el arte paleocristiano es la del bautisterio de Dura Europos, primera mitad del siglo III (en torno a los años 244-245). El simbolismo va en la línea bautismal: el alma (David) librada de la muerte (Goliat). En el relicario de Brescia (*Lipsanoteca*), al cual acabamos de referirnos, encontramos un bellísimo ejemplo de David, vestido

Por esas melodías de la gracia, encantaba su alma llena de elevación y su espíritu. Por ese canto atenuó las asperezas del mundo de aquí abajo, por esos acentos endulzó los rigores del siglo, con esa harpa quebró el terror de la muerte, con la dulzura melodiosa de sus cuerdas pisoteó los poderes del infierno” (*Sobre Jacob* 2, 9, 39; SChr 534,462-464).

⁴³ Aunque de un periodo medieval tardío, una oración por las almas de los difuntos en el *Ordo Commendationis animae*, unía al tema de la muerte la imprecación a Dios pidiendo por el difunto, en virtud de las proezas obradas con David: “Libera, Domine, animan eius (*defuncti*) sicut liberasti David de manu regis Saul et de manu Goliath”: Giuseppe WILPERT, *I sacofagi cristiani antichi*, voll. I-III, Città del Vaticano, PIAC, 1929-1936, vol. II, 264.

⁴⁴ Cf. HIPÓLITO, *Sobre David y Goliat* 12, 2 (CSCO 264, 15. 19-20).

⁴⁵ SAN AGUSTÍN DE HIPONA, *Enarraciones sobre los Salmos*, Sal 33, 1, 4 (trad. Martín Pérez; BACN 235,474).

⁴⁶ Cf. san AMBROSIO, *Apología de David* (Sch 239).

de manera simple, con la honda en mano y en contraste con Goliath que está armado con lanza, casco y escudo en el acto de caer derribado es un valioso testimonio que sirve de comparación con el bajorrelieve de la mesa marmórea que presentamos⁴⁷. En el pequeño cofre, David es presentado como un héroe griego, musculoso, de características hercúleas y no como un pastor frágil, sino capaz de golpear mortalmente al Filisteo fuertemente armado en el acto de caer, como dice el relato bíblico “cayó con el rostro por tierra” (1 Samuel 17,49).

En Occidente el motivo iconográfico de David guerrero no tuvo tanta fortuna, pero en cambio en el Imperio bizantino, el motivo fue más explorado⁴⁸. La identificación de David con el

⁴⁷ Hay otros ejemplos, que por motivos de brevedad no podemos más que enunciar: el sarcófago del prefecto *Flavius Gorgonius*, de fines del siglo IV, conservado en el museo Diocesano di Ancona; la tapa-cobertura de un sarcófago conservado en el Museo de Vienne (Francia). Cf. Edmond Le BLANT, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, Imp. Nationale, 1886; n. 6, 12, 24, 49; P.V.C. BAUR, “David and Goliath on an Early Christian Lamp”, *Yale Classical Studies* 1 (1928) 41-51; Marguerite CALBERG, “David vainqueur de Goliath”, *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire* (1952) 29-34.

⁴⁸ Otro ejemplo que podría citarse es el fresco que se ha datado entre el 705 y el 707, en Santa María Antigua, en Roma, en épocas del papa Juan VII, David es presentado victorioso y su adversario decapitado, lamentablemente muy deteriorado. El Medioevo verá en David, cantor de los Salmos, un motivo de inspiración iconográfica. De hecho, generalmente, los salterios eran decorados ricamente con imágenes de David y su cítara (lira o *psaltérion*) en medio de un ámbito bucólico rodeado de naturaleza, árboles, hierba y agua. En Milán hay otro motivo iconográfico de la figura de David que merece ser mencionado: el rey de Israel recibe un mensajero. Se encontraba en la puerta de la iglesia de San Ambrosio en Milán. David es representado en medio a su rebaño, con los pies sobre el león vencido y el oso humillado delante. El rey prototípico de Israel está vestido como un pastor, de reminiscencias bucólicas. Ver Margherita Maria TRINCI CECHELLI, “Le più antiche porte cristiane: S. Ambrogio a Milano, S. Barbara al Vecchio Cairo, S. Sabina a Roma”, en Salvatorino SALMONI (ed.), *Le porte di bronzo dall’antichità al secolo XIII* (Atti del Convegno di Trieste, 13-18 aprile 1987), Roma 1990, 59-69. Algunos investigadores relacionan la confección de estos motivos con los eventos históricos y la situación conflictual vivida por Ambrosio y el poder imperial. La escena del combate entre David y el filisteo no se ha conservado, pero un dibujo anterior a la fuerte restauración del siglo XVII, recuperado por Ferdinando Reggiori en el Archivo de Milán, testimonia la escena en la cual entre David y Goliath se encuentra un personaje angélico (como en el sarcófago de Vienne). Cf.

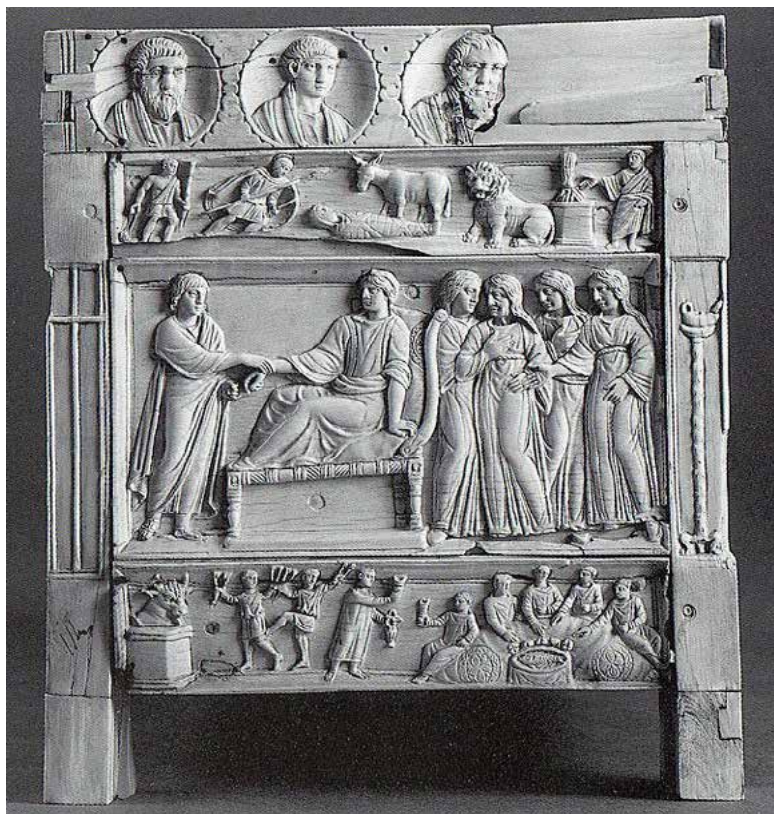


Figura 6. Lipsanoteca-relicario de Brescia. Detalle de la escena de David y Goliat.



Ferdinando REGGIORI, *La basilica di Sant'Ambrogio*, Milano, ed. A. Pizzi, 1966, 81. Este ciclo de David de la puerta de la basilica ambrosiana puede datarse a inicios o en la primera mitad del v siglo. Los bajorrelieves, en madera de olmo (de 44x23cm), habían sido adheridos a la puerta principal de la basilica y fueron recuperados durante los trabajos de restauración en el siglo xvii. Ahora son conservados en el Museo de la basilica ambrosiana (Inv. MD 2001.092.003) y presentan un magnífico antecedente al motivo de David que recibe al mensajero que aparecerá luego en la iconografía chipriota del siglo vii.

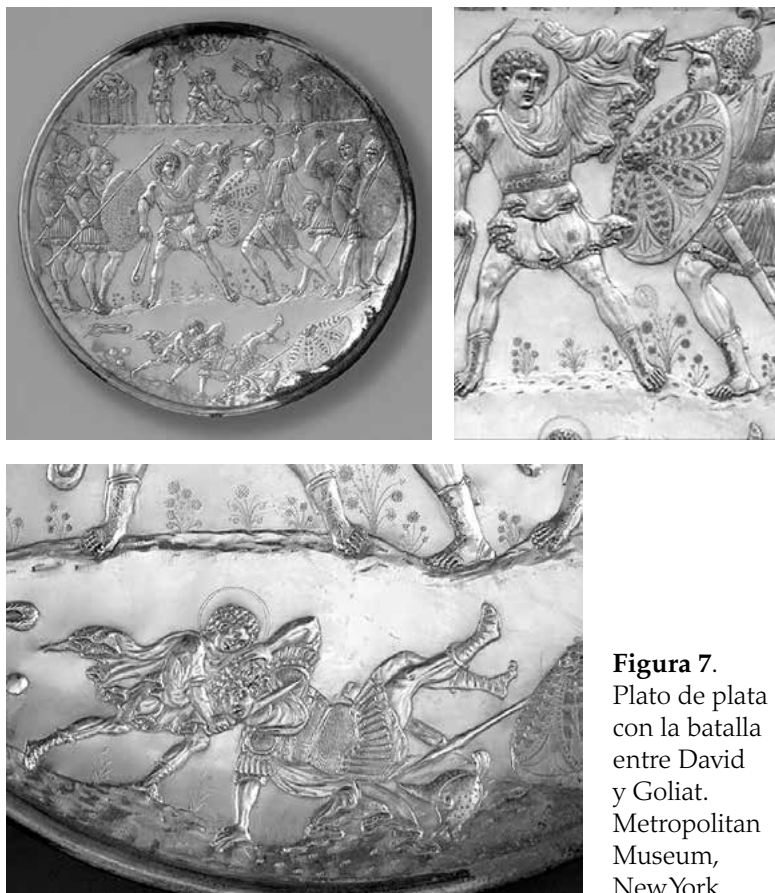


Figura 7.
Plato de plata
entre David
y Goliat.
Metropolitan
Museum,
New York

emperador Heraclio (†641) en la argentería del siglo VII, encontrada en Lamboussa, Chipre, a inicios del siglo XX, aunque de interpretación discutida y ciertamente posterior a los bajorrelieves que nos ocupan, no deja de ser interesante⁴⁹. En esta rica colección de platos de plata, de diversos tamaños y con una

⁴⁹ Cf. Kurt WEITZMANN, "Prolegomena to a Study of the Cyprus Plate", *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970) 97-112 (<https://doi.org/10.2307/1512600>). Muchos de estos motivos que encuentran paralelos en el imaginario mitológico clásico, especialmente los platos con la lucha entre David y el oso, David y el león. Cf. H. L. KESSLER, "David plates from Cyprus" (cat. no. 425-433), en WEITZMANN, *Age of Spirituality*, 312-313; 475-483.

gran elocuencia narrativa, la historia bíblica de David es presentada con reminiscencias clásicas, como si el rey-pastor fuera un héroe griego de aspecto hercúleo. La argentería del ciclo de David muestra un desarrollo del tema iconográfico, releído en clave política: David matando un león y un oso, la unción de David, el combate con Goliat, David y un mensajero que le trae el llamado de Saúl; David conversando con un guerrero; las bodas de David con Mical. La factura de estas magníficas piezas de argentería está colocada a inicios del siglo VII, es decir bajo el dominio del emperador bizantino Heraclio, en épocas en que la Isla de Chipre era un punto estratégico importante en los movimientos militares y políticos de Bizancio⁵⁰.

CONSIDERACIONES FINALES

Los tres bajorrelieves chipriotas se insertan en un amplio ámbito iconográfico e interpretativo. Puede llamar la atención que en contextos geográficos tan alejados las imágenes y los simbolismos sean los mismos y que, a pesar de las diferencias, haya motivos que se repiten y sean representados con rasgos sorprendentemente similares. Esto refuerza la hipótesis de numerosos estudiosos que intenta explicar este fenómeno con la existencia de catálogos que circulaban entre los artistas, una especie de catálogos de *ateliers* que seguían cánones iconográficos determinados que correspondían al gusto de los espectadores o mecenas, y a la doctrina-ideología que las imágenes vehiculizaban a lo largo del *orbis christianus antiquus*⁵¹.

Con respecto a los bajorrelieves, quedan preguntas sin responder: ¿qué motiva que esas escenas (y no otras) se congreguen en esta pieza? ¿Hasta qué punto esta selección

⁵⁰ Remitimos a ARFUCH, *Hagiographica et dogmatica Cypria*, 445-465.

⁵¹ Según la hipótesis realizada por Erick DINKLER, "Abbreviated Representations," en WEITZMANN, *Age of Spirituality*, 396-402. Ver también el trabajo de Fabrizio BISCONTI, "La pittura paleocristiana", en Angela DONATI (cur.), *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Milano, Mondadori, 1998, 33-53; Barbara MAZZEI, "La pittura paleocristiana. Le linee della creazione delle nuove immagini", en Fabrizio BISCONTI – Giovanni GENTILI (eds.), *La rivoluzione dell'immagine. Arte paleocristiana tra Roma e Bisanzio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, 64-75.

combinada de pasajes del Antiguo Testamento responde a una funcionalidad de *prósfora* para ser colocada en un ámbito eucarístico? La presencia del sacrificio de Isaac y el motivo de Daniel en el foso con el pan que le es ofrecido encajan perfectamente en una liturgia eucarística. Sin embargo, en el motivo del David guerrero la relación eucarística es menos explícita, o mejor dicho, es más forzada. Por esto, la pregunta sobre la funcionalidad del objeto sigue siendo válida y aún no encontramos una respuesta.

Las diferentes catequesis y homilías de los escritores eclesiásticos y Padres de la Iglesia que hemos citado a lo largo de estas páginas testimonian la riqueza y la unidad de los contenidos teológicos que las imágenes bíblicas evocaban en estos siglos de gran efervescencia y creatividad teológica y simbólica.

No obstante, las penumbras que pueden subsistir al interpretar estos fragmentos —gracias al concurso de la literatura patrística—, vemos claramente que estos tres motivos iconográficos chipriotas forman parte de un rico y variado horizonte de interpretación y predicación bíblica a nivel popular. Las imágenes condensan el contenido de las predicaciones, que con riquezas y matices diversos, manifiestan una gran unidad de temáticas. Es cierto que no poseemos textos homiléticos o tratados catequísticos de los siglos IV-V en la Isla, pero la presencia de estos bajorrelieves es un claro indicio de que la predicación, la catequesis y el arte en Chipre seguía las grandes líneas del arte y de la predicación cristiana antigua que se nutría de la Escritura y del Antiguo Testamento leído en clave cristológica o espiritual.