

**DE HADES A SATÁN
UN PROBLEMA ICONOGRÁFICO
EN LA ANÁSTASIS BIZANTINA**

Miguel Ángel Elvira
Universidad Complutense de Madrid

Frente a la profusión de diablos que decoran durante el Medievo las tablas, pórticos y miniaturas de la Europa occidental, Bizancio, por paradójico que le parezca al conocedor de su literatura hagiográfica, presenta un panorama comparativamente pobre. Pobre en número, pues son bastante escasas las escenas en que el diablo es mostrado de forma explícita, y, desde luego, mucho más pobre en morfología. Si excluimos las formas que el diablo puede “revestir”, pero que no le son “propias”¹, como las de animales inmundos -saurios, serpientes o dragones, etc.- y las de hombres o humanoides variados -mujeres jóvenes², monstruos híbridos de hombre y animal...³-, y si apartamos también formulaciones del mal más o menos simbólicas, como el basilisco o el león, tan comunes en los primeros siglos del cristianismo, podemos decir que los modelos de diablos bizantinos propiamente dichos se cuentan con los dedos de una mano.

Es a estos escasos modelos o tipos, junto con sus variantes, a los que vamos a dedicar el presente estudio. Y lo haremos bajo el denominador común de una importante iconografía -la de la Anástasis o Bajada de Cristo al Limbo-, porque en ella se implican, de una forma u otra, todos ellos, y porque, en sus evoluciones y cambios, se reflejan detalles de la opinión que tenían los bizantinos acerca del demonio, del más allá anterior a la Redención, e incluso de los antiguos dioses paganos demonizados.

Las primeras imágenes cristianas del diablo

Para comprender correctamente el problema iconográfico que nos interesa, no tenemos más remedio que remontarnos a los orígenes. Como es sabido, la opinión concorde de los

¹ Renunciamos, desde luego, a discutir si el demonio, ser incorpóreo por naturaleza, tiene imágenes “propias” frente a las ajenas que, según la tradición, reviste en ocasiones. Para nosotros el problema es puramente iconográfico: en el arte cristiano aparecen unas figuras antropomorfas, con detalles o colores anómalos, que el espectador identifica de forma espontánea como “demonios”. A éstas consideraremos imágenes “propias” del maligno.

² Por ejemplo, la mujer identificada como “Alabasdria” en la imagen pictórica de San Sisinio, en el convento copto de San Apolo en Bauit (s. V-VI): A. Grabar: *L'Age d'Or de Justinien*, Paris 1966, fig. 192; A. Badawi: *Coptic Art and Archaeology*, Massachusetts Inst. of Techn. 1978, p. 257, fig. 4.32.

³ Vid. P. Joannou: “Les croyances démonologiques au XI^e siècle à Byzance”, en *Actes du VI^e Congrès Intern. d'Etudes Byz.* (1948), Paris 1950, I, pp. 245-260.

estudiosos sitúa, sin duda con razón, el nacimiento de la imagen del maligno, con sus caracteres antropomorfos particulares, hacia fines del siglo V: surge entonces en un ambiente aún dominado por los símbolos zoomorfos del mal, y establece sus primeras formulaciones claras en la época justiniana o, más ampliamente, protobizantina⁴.

No son muchas, desde luego, las imágenes que nos han llegado de estos siglos, pero merece la pena que las mencionemos todas y, sobre todo, que las clasifiquemos por tipos, porque, como pronto hemos de ver, tal ordenación constituye la base insoslayable para la iconografía del demonio en Bizancio.

1.- Comenzaremos por el modelo iconográfico de vida más corta, al que designaremos desde ahora con el nombre (puramente convencional, como los que después iremos dando) de **Lucifer**. Es el tipo que conocemos por la más bella imagen del maligno que nos haya legado el arte preiconoclasta: la que en S. Apollinare Nuovo de Rávena aparece a la izquierda de Jesús cuando éste separa a los corderos de los cabritos⁵. Es exactamente igual que el ángel que flanquea al Supremo Juez por la derecha, con una única salvedad: como Ángel del Mal, su túnica, su manto, su nimbo, sus alas y hasta su carne son de color azul, símbolo de las tinieblas.

Esta imagen grandiosa, cargada de belleza juvenil y de poder, no es única en la época. Aun si mantenemos nuestras dudas sobre una cabeza copta pintada en Bauit, que conocemos mal⁶, podemos añadir, ya en contexto heterodoxo o gnóstico, una imagen demoníaca grandiosa: la que aparece en un amuleto mágico del siglo VI conservado en el Museo Británico⁷ [Fig. 1]: **Lucifer** aparece erguido y bien formado, desnudo y en actitud frontal, adornado con nimbo y con dos pares de alas, y aplasta dos saurios a la vez que agarra con cada mano dos escorpiones.

2.- La segunda imagen que hemos de comentar merece tan sólo el nombre común de **demonio**, porque es la que se usa para el colectivo de "los demonios", que, según el Evangelio, pueden ser "legión". Se trata del modelo iconográfico del que tenemos testimonio más antiguo, puesto que ya aparece entre los siglos V y VI en el llamado *Díptico de Murano*, obra de marfil que se conserva en el Museo de Rávena⁸ [Fig. 2]: allí lo encontramos, surgiendo de la cabeza de un endemoniado, y se nos muestra como una figurilla humana gesticulante, sin facciones en la cara. Para concretar algo más el aspecto de este **daimon**, hemos de acudir al *Evangelionario de Rabbula*, ya del siglo VI⁹, en cuyo folio 8b aparece otra escena con endemoniados: de las cabezas de los posesos surgen dos hombrecillos levantando los brazos: son como pequeñas sombras pardas y desnudas, y una de ellas al menos parece llevar alas.

⁴ Libros de consulta: F. Cabrol y H. Leclercq: *Dictionnaire d'archéol. chrét. et de liturgie*, IV, Paris 1920, s. v.: "Démon, démoniaque"; G. Spitzing: *Lexikon byz.-christl. Symbole*, München 1989, s. v.: "Teufel"; L. Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1956 (reimpr. en Nendeln/Liechtenstein 1974), pp. 56-64, y, sobre todo, B. Brenk: *Tradition und Neuerung in der christl. Kunst des ersten Jahrtausends*, Wien 1966.

⁵ G. Bovini: *Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, Firenze 1958, lám. X.

⁶ Obra citada y reproducida en J. Levron: *Le diable dans l'art*, Paris 1935, p. 15, fig. 2. Es una pintura realizada en una capilla funeraria, y representa una cara imberbe con nimbo.

⁷ B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 64.

⁸ *Ibidem*: lám. 62; F. Cabrol y H. Leclercq: *op. cit.* en nota 4, fig. 3695.

⁹ C. Ceccheli et alii: *The Rabbula Gospels*, Olten/Lausanne 1959, fol. 8b; B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 63.

3.- Mayor, más poderosa y corpórea es la tercera imagen diabólica que aparece en el período protobizantino, y a la que daremos el simple nombre de **Diablo**. La hallamos, con ciertas variantes, en tres miniaturas que adornan el *Libro de Job* de Patmos, obra que se fecha entre los siglos VII y VIII¹⁰ [Fig. 3]: en las tres aparece con su aspecto bien formado (incluso clásico por su musculatura), su talla semejante o algo menor que los demás personajes, su color negruzco, su vestimenta ligera (en las dos primeras imágenes parece llevar un calzón corto), y, al menos en un caso, sus negras alas de ave. Por desgracia, el mal estado de conservación de las miniaturas impide saber si -como ocurrirá en el futuro- el **Diablo** aparece ya con facciones figuradas en la cara.

Los inicios de la iconografía de la Anástasis

Sin embargo, con la creación de las figuras de **Lucifer**, del **demonio** y del **Diablo** no se agota la creatividad de esta época en el campo infernal. En una fecha inconcreta, pero que debe situarse antes del año 700¹¹, surge por fin la iconografía de la Anástasis, y en ella afirma su presencia -prescindible, pero enriquecedora- un ser nuevo: **Hades**¹². No se trata, desde luego, de la divinidad pagana de este nombre, difícil de aceptar para cualquier converso: este **Hades**, o **Infernus** para los tratadistas latinos, es la personificación del más allá, concebido como el lugar donde iban todos los muertos antes de la Redención. Es, por tanto, una especie de deidad tópica desacralizada, una de esas representaciones antropomórficas de accidentes geográficos que menudeaban desde época helenística, y, en cuanto tal, pudo gozar de fácil asimilación por parte de la iconografía cristiana.

Y no sólo por parte de la iconografía: **Hades** aparece como un ser antropomorfo, capaz de hablar y de actuar como un hombre, en los dos Evangelios apócrifos que describen precisamente la Bajada de Cristo al Limbo. Tan importantes son ambos para entender lo que sigue, que merece la pena resumir los párrafos correspondientes.

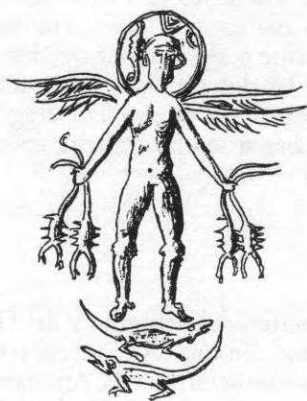
En el *Evangelio de Nicodemo*, quienes describen la Anástasis son algunos de los muertos resucitados tras la muerte de Cristo en el Gólgota. Según ellos, en ese momento mantuvieron un diálogo en el más allá **Satán** y **Hades**, los cuales, junto con los demás demonios, intentaron defender el lugar ante la llegada de Jesús: "Vino... de nuevo una voz que decía: Levantad las puertas. El Infierno, que oyó repetir esta voz, dijo como si no cayera en la cuenta: ¿Quién es este Rey de la Gloria? Y respondieronle los ángeles del Señor: El Señor fuerte y poderoso, el Señor poderoso en la batalla. Y al instante, al conjuro de esta voz, las puertas de bronce se hicieron añicos, y los cerrojos de hierro quedaron reducidos a pedazos¹³, y todos los difuntos encadenados se vieron libres de sus ligaduras, y nosotros entre ellos. Y penetró dentro el Rey de la Gloria en figura humana, y todos los antros oscuros del Infierno fueron iluminados (V,3)". Ante tal derrota, **Hades** comienza a gritar, pero

¹⁰ G. Jacopi: "Le miniature dei codici di Patmo", en *Clara Rhodos* 6-7, 1932-33, p. 573 y ss., lám. XV (= K. Weitzmann: *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlín 1935, lám. LV, fig. 326, fig. 95 y fig. 103).

¹¹ En la *Vida de San Pancracio*, redactada en el siglo VII, se cita ya una "bajada a los infiernos" en un ciclo iconográfico de la vida de Cristo (J. Yarza *et alii*: *Arte medieval*, I, Barcelona 1982, p. 120).

¹² Para la iconografía de la Anástasis y de Hades, véase K. Wessel (dir.): *Reallexikon zur byz. Kunst*, Stuttgart 1966, I, s. v.: "Anastasis" (por E. Lucchesi Palli) y "Hades" (por K. Wessel).

¹³ El tema de la destrucción de cadenas y puertas aparece ya en el *Salmo* 107 (V. 106), 14 y 16. Este salmo, junto con el 68 (V. 67), es el más citado en relación con la Anástasis.



1



2



3



4



5

Lámina 1
Figs. 1, 2, 3, 4 y 5

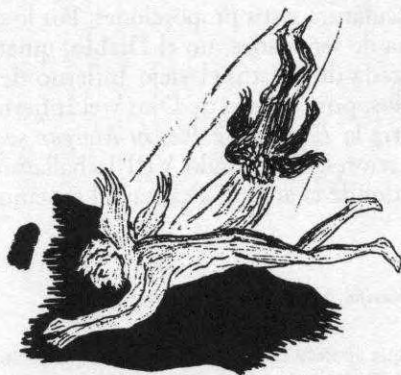
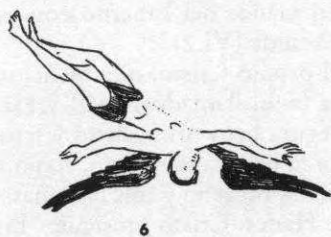


Lámina 2
Figs. 6, 7, 8, 10 y 11

Cristo impone su poder: "Luego el Rey de la Gloria agarró por la coronilla al gran sátrapa Satanás y se lo entregó a los ángeles, diciendo: Atadle con cadenas de hierro sus manos y sus pies, su cuello y su boca. Después lo puso en manos del Infierno con este encargo: Tómallo y tenlo a buen recaudo hasta mi segunda venida (VI,2)"¹⁴.

En el *Evangelio de Bartolomé*, quien habla es el propio Cristo, que menciona también, en primer lugar, el diálogo mantenido por **Satán** (aquí llamado Belial) y **Hades**. En un momento, aquél le dice a éste: "No te turbes. Asegura bien tus poderes y refuerza los cerrojos (I,18)". Pero **Hades**, incapaz de resistir ante la llegada de Cristo, responde a Belial: "No puedo oír tus bellas palabras. Siento que revienta mi seno y mis entrañas se llenan de aflicción... (I,19)". Tras recordar estas palabras de **Hades**, Cristo prosigue: "En aquel preciso momento penetré yo y le flagelé y le até con cadenas irrompibles. Después hice salir a todos los patriarcas y vine de nuevo a la cruz (I,20)"¹⁵.

Como puede verse, existe entre los dos apócrifos alguna diferencia secundaria -la mención concreta de las puertas y cerrojos destrozados es mucho más evidente en el *Evangelio de Nicodemo*, por ejemplo-, pero también otra mucho más importante para una posible iconografía: en el primero de los textos el encadenado es **Satán**, y lo es por los ángeles, mientras que en el *Evangelio de Bartolomé* parece evidente, dado el contexto, que el flagelado y atado por Cristo es **Hades**.

Cuando surge por primera vez la iconografía de la Anástasis, resulta bastante sencillo definir la identidad del personaje situado bajo los pies de Jesús¹⁶. En la más antigua representación conocida, la que aparece en la *Estauroteca Fieschi-Morgan*¹⁷ [Fig. 4], fechable h. 700, el caído, dibujado con unos simples trazos a causa de su tamaño mínimo, está completamente tendido en el suelo; el color de su cuerpo no difiere del de los demás personajes -es, por tanto, de piel clara-; lleva cabello y barba oscuros, y alarga sus brazos más allá de su cabeza, dirigiéndolos hacia los pies de Adán. Como único vestido, porta un paño en torno a sus caderas -lo que llamaremos, convencionalmente, *perizoma*-, y no se aprecia rastro alguno de ataduras y cadenas en sus miembros.

Tal personaje es completamente distinto de las figuras diabólicas que ya hemos mencionado: no es un **diablo**, sino el ya anunciado **Hades**. Su imagen, de acuerdo con su naturaleza, se emparenta con las de los ríos o los montes personificados que adornan los relieves clásicos; y pronto veremos, en obras de arte más depuradas, hasta qué punto el clasicismo preside su musculatura y sus proporciones. Por lo demás, el gesto de agarrar el pie de Adán es elocuente: ha de ser **Hades**, no el **Diablo**, quien intenta retener consigo al primer hombre. Con la llegada de Cristo, el viejo Infierno de **Hades** se vacía, y va a ser sustituido, para los bautizados, por el Cielo de Dios y el Infierno de **Satán**.

La iconografía que muestra la *Estauroteca Fieschi-Morgan* se repite, con variantes de escasa entidad, en obras posteriores. En el siglo VIII la hallamos en la cruz relicario de la parroquia de Vicopisano¹⁸, donde el artista, a causa del tamaño reducidísimo de la escena,

¹⁴ A. de Santos: *Los Evangelios apócrifos*, Madrid 1963, pp. 449 y ss.

¹⁵ *Ibidem*: pp. 545 y ss.

¹⁶ Sólo estudiamos las obras en que aparece el personaje vencido, que serán la mitad de las representaciones de la Anástasis conocidas. En las demás, bastan las puertas caídas para representar la apertura de los infiernos.

¹⁷ Esta obra palestina se conserva en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York: B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 56; K. Weitzmann (ed.): *Age of Spirituality*, New York 1979, pp. 634-635; E. Lucchesi Palli: "Der syrisch-palästinische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi", en *Römische Quartalschrift* 57, 1962, pp. 250-267, lám. 18a.

¹⁸ E. Lucchesi Palli: *op. cit.* en nota 17, lám. 18b.

ha tenido que limitar la figura de **Hades** al torso, como si estuviera surgiendo en pie desde abajo. Y más tarde, ya en el siglo X y siguientes, puede seguirse el esquema del **Hades** tumbado, con las piernas paralelas, la piel clara y los miembros libres, en una serie de pinturas murales capadocias encabezadas por la iglesia antigua de Tokali (o Tokali I), en el conjunto de Göreme¹⁹.

Frente a esta imagen, presenta una alternativa de interés la Anástasis pintada en el siglo VIII en un muro de Santa Maria Antica de Roma²⁰ [Fig. 5]. Pese a su desastrosa conservación, presenta una figura de **Hades** destinada a gran éxito: se aferra, como es de rigor, a la pierna de Adán, pero ya no se halla tumbada en el suelo, con las piernas inertes; por el contrario, se agita, recostada o reclinada, y, según parece adivinarse, evidencia con claridad el prototipo clásico a través de su apariencia musculosa. Mucho más difícil resulta decidir si, antes de su destrucción, su cuerpo llevaba o no *perizoma*, o si su tez oscura responde a otra razón que al tono bronceado característico de los atletas helénicos o de los dioses de la naturaleza.

Las innovaciones del siglo IX

Ante el panorama que acabamos de ver, no cabe sino reducir a sus justos términos el trauma del período iconoclasta, y por tanto calibrar sin excesivas complacencias la creatividad que siguió al año 843, fecha del triunfo definitivo de los iconodulos. Sin duda se destruyeron imágenes, se quemaron libros miniados y se borraron frescos; pero lo que quedó sirvió de base suficiente para recuperar las tradiciones iconográficas, y, por lo que se refiere a la imagen del diablo, permitió mantener los modelos del período protobizantino.

Sin embargo, es evidente que la recuperación súbita del culto de las imágenes dio lugar a unas décadas de intensa actividad artística; en ellas debe reconocerse una fase de enriquecimiento y clarificación plenamente creativa, con cierta libertad de criterios. Como es lógico, las distintas figuras diabólicas no pudieron sino verse afectadas por esta situación.

Si pasamos revista a los distintos tipos, cabe señalar, en primer término, la crisis y casi extinción del llamado **Lucifer**. Es incluso dudoso si aparecía su efigie, o más bien una de tipo **Diablo**, en una miniatura del *Libro de Job* conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia²¹: en efecto, en esta obra fechada en 905, el personaje se halla borrado casi por completo, y sólo se aprecian su gran estatura (propia, desde luego, de **Lucifer**) y el bastón que porta (semejante al del **Diablo** que después veremos en el *Libro de Job* del Vaticano).

¹⁹ Pintura fechada h. 910: M. Restle: *Die byz. Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, II, nº X, fig. 95; G. de Jerphanion: *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, I, lám. 66-67. Posteriores son las pinturas de la capilla 9 de Göreme, de fines del siglo X (M. Restle: *op. cit.*, II, fig. 124), de la Pürenli Seki Kilise de Irhala, del siglo XI (ibidem, III, fig. 487) y de la capilla superior de la Kars Kilise, en Arasun-Gölşehir, fechada en 1212 (ibidem, III, fig. 471).

²⁰ Según W. de Grüneisen: *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, fig. 94 y p. 116, esta Anástasis sería de la época de Nicolás I (858-867), pero hoy se suele situar en el siglo anterior (K. Wessel (dir.): *op. cit.* en nota 12, s. v.: "Hades"). También del siglo VIII era otra Anástasis pintada en Roma: la de la capilla de Santa María en San Pedro; pero sólo nos quedan de ella copias barrocas muy infieles (W. de Grüneisen: *op. cit.*, presenta una de ellas, y otra versión distinta puede verse en J. Wilpert y W.N. Schumacher: *Die röm. Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg, etc. 1976, p. 68, fig. 41).

²¹ O.M. Dalton: *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, fig. 283.

La bella figura del Ángel Caído no desaparecerá por completo, pero quedará relegada a iconografías raras y marginales, como la Caída de Heosphoros en el *Cod. Taphou* 14 de Jerusalén, del siglo XI²² [Fig. 6]. Con ello se consuma un rechazo comprensible, pero problemático: acaso para borrar toda imagen agradable y juvenil del maligno, el arte bizantino se ha limitado en exceso, y ha perdido su único medio de evocar el inmenso poder del Demonio. Pronto se revelará insoportable esta carencia plástica, y los artistas, para solventarla, tendrán que crear, tarde o temprano, una nueva figura: la de Satán, como tendremos ocasión de ver más adelante.

Por lo que se refiere a la elaboración de los tipos **demonio**, **Diablo** y **Hades**, en el siglo IX se aprecian dos vías creativas distintas, aunque perfectamente complementarias y paralelas: nos referimos, por una parte, al grueso de la producción artística, tradicionalista por lo general, y, por otra, a los llamados "Salterios populares o monásticos", fuente de inspiración poderosa, aunque relativamente cerrada en sí misma.

1.- La primera vía, la que podemos llamar "canónica", es la que muestra con mayor claridad la recepción del arte protobizantino tras la querella iconoclasta. Aunque no conocemos ninguna Anástasis de esta tendencia fechable en el siglo que nos ocupa²³, el ver que más tarde continúan las iconografías de los siglos VII y VIII nos invita a suponer una mera continuidad, que se extendería a la propia figura de **Hades**.

Más concretos son los datos que poseemos sobre el tipo **demonio**, cuya pequeña silueta oscura se define ahora mejor, aunque manteniendo aún variantes numerosas. En concreto, lo conocemos con alas y *perizoma* en una miniatura del grandioso *Códice Parisino 510*²⁴, mientras que los muros de la Yilanli Kilise, en Capadocia²⁵, nos lo muestran áptero y desnudo, pero con una innovación de gran interés: una hirsuta cabellera que aquí se eriza hacia atrás.

En cuanto al tipo **Diablo**, lo conocemos en diversas representaciones: su versión alada aparece en el citado *Códice Parisino 510* (unos *Sermones* de San Gregorio Nacianceno)²⁶, y su versión áptera, con *perizoma* y elementos tan atípicos como un bastón y unas botas, en varias escenas del *Libro de Job* del Vaticano²⁷. Es posible, por lo demás, que el pintor de este último manuscrito dudase entre esta iconografía y la del **demonio**, porque parece que se abstuvo de dibujar las facciones de la cara y, en un caso, añadió una cabellera erizada hacia atrás muy evidente²⁸.

2.- Los "Salterios monásticos y populares", por su parte, constituyen una larga tradición que durará varios siglos, pero que tiene sus ejemplares modélicos en la segunda mi-

²² G. Galavaris: *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, fig. 101.

²³ Salvo si aceptamos la iconografía tradicional de Santa María Antica de Roma: vid. nota 20.

²⁴ Vid. *infra*, en nota 26.

²⁵ L. Giovanni (ed.): *Arts of Cappadocia*, Geneva 1971, fig. 107. La escena figura un Juicio Final.

²⁶ Para las variadas figuraciones diabólicas que contiene esta obra, fechada entre 867 y 886, vid. H. Omont: *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, París 1929, lám. XXXV, XLVII y LIII.

²⁷ Se trata del *cod. gr. 749* de la Biblioteca Vaticana. Vid. una de sus miniaturas en K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 10, lám. LXXXIII, fig. 526, y otra en B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 73.

²⁸ La duda respecto al cabello erizado, pese a todo, no es privativa de este autor, sino propia de su época: este detalle capilar no nació como propio del **demonio**, pues, como inmediatamente veremos, también en el *Salterio Chludov* sirvió para el **Diablo**. Fue en el siglo X cuando se impuso como definitorio del **demonio** bizantino.

tad del siglo IX: es entonces cuando se realizan el *Salterio gr. 20* de la Biblioteca Nacional de París²⁹, el *Códice Pantocrátor 61*, conservado en el Monte Athos, y, sobre todo, el *Salterio Chludov*³⁰, que parece el punto de partida de todo el ciclo y una de las obras más creativas y geniales de la miniatura bizantina en su conjunto.

Hasta cuatro miniaturas del *Salterio Chludov* contienen figuras demoníacas, presentándonos un verdadero muestrario. Un obispo simoníaco que ordena clérigos es inspirado por un **Diablo** que nos recuerda, en ciertos detalles, los que hemos visto en el *Libro de Job* del Vaticano, pues carece al parecer de facciones y lleva la cabellera erizada hacia atrás³¹ [Fig. 7]. Negro y áptero como él, un pequeño **demonio**, desnudo y con larga cabellera al viento, inspira con su soplo al patriarca iconoclasta Juan el Gramático³². En cuanto al blanco y carnoso **Hades**, lo hallamos casi convertido en un luchador de *sumo* japonés, calvo y barbudo, vestido con su *perizoma*, agarrando las almas para que no escapen de su dominio³³ [Fig. 8].

Sin embargo, es en la Anástasis de este *Salterio*³⁴ [Fig. 9] donde se muestran los tres tipos a la vez, y en sus versiones más sugestivas: **Hades**, musculoso y aplastado como un sapo, rueda cabeza abajo a los pies de Cristo, moviendo brazos y piernas. Conscientes de su derrota, huyen hacia la izquierda el **Diablo** y tres pequeños **demonios**: aquél lleva un leve manto, ha perdido ya su cabellera erizada y ha recuperado sus alas; de éstos, uno parece un pequeño simio peludo áptero -entrañable creación del pintor, que nadie copiará en el futuro-, mientras que los otros dos constituyen la primera formulación clara de lo que podemos llamar **demonio convencional bizantino** (que citaremos abreviadamente desde ahora como **demonio c. b.**): una pequeña sombra sin facciones, con alas de ave tan negras como el cuerpo, cabellera erizada hacia arriba (no ya hacia atrás) y, en algún caso, un rabo muy corto. Sólo un elemento de los **demonios** de esta Anástasis carecerá de continuidad: el largo vello que recubre su cuerpo.

Los otros dos *Salterios* citados añaden poco al *Chludov*, y casi se limitan a enriquecer o a modificar detalles: en sus imágenes vemos cómo se complica la iconografía de **Hades** abrazando las almas al convertirla en parte de la resurrección de Lázaro (**Hades** intenta evitar que se escapen otros muertos)³⁵, o asistimos al intento de restablecer la horizontalidad de **Hades** en la Anástasis³⁶. Sin embargo, ciertas aportaciones tienen verdadero interés para el futuro de las figuras infernales: **Hades** se muestra ya con cabello y barba blancos³⁷, y el **demonio c. b.** pierde su vello³⁸.

²⁹ H. Omont: *op. cit.* en nota 26, lám. LXXVI y LXXVII.

³⁰ Este último es el *cod. 129* del Mus. Hist. de Moscú: A. Grabar: *L'iconoclasmе byzantin* (2ª ed.), París 1984, pp. 286 y ss.

³¹ *Ibidem*: fig. 143. Sin embargo, se distingue de dicha iconografía por ir descalzo, sin bastón, y vestido con un corto manto.

³² *Ibidem*: fig. 155. Parece que ésta es la interpretación iconográfica más correcta, ya que sería muy extraña la imagen de un **demonio** sin cabeza y con alas.

³³ J. Ebersolt: *La miniature byzantine*, París/Bruxelles 1926, lám. XIII, 3; K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 10, lám. LXII, fig. 369.

³⁴ A. Grabar: *op. cit.* en nota 30, fig. 159.

³⁵ Se ve esta escena en el *Códice Pantocrátor 61*: S. Dufrenne: *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, I, París 1966, lám. 4.

³⁶ **Hades** aparece aún oblicuo en el *Códice Pantocrátor 61* (*ibidem*: lám. 10), y ya horizontal (pero con la cabeza oculta) en el *Salterio gr. 20* de la Biblioteca Nacional de París (*ibidem*: lám. 43).

³⁷ En el *Códice Pantocrátor 61*, en la escena de la resurrección de Lázaro que acabamos de citar.

³⁸ En una miniatura del *Salterio gr. 20* de la Biblioteca Nacional de París: H. Omont: *op. cit.* en nota 26, lám. LXXVI; S. Dufrenne: *op. cit.* en nota 35, lám. 42.

La iconografía deuterobizantina del maligno

Tras los múltiples ensayos, tanteos y logros que acabamos de comentar, se abre para los diablos bizantinos un largo periodo de relativa calma, que cubre los siglos X, XI y XII. En él se establecen, sin muchos cambios ni variantes, unos modelos canónicos, y sólo parecen diversificarse los contextos en que actúan los seres demoníacos. Si a ello añadimos además la multiplicación de las obras conservadas, no extrañará que renunciemos, a partir de ahora, a todo criterio de exhaustividad. Nos bastará tomar ejemplos concretos de distintos fenómenos y ceñirnos, lo más posible, al tema de la Anástasis y a cuanto interesa para su desarrollo.

Por tanto, bastarán ya pocas palabras para definir las trayectorias del **demonio** y del **Diablo**, y las iconografías marginales de Hades.

Por lo que se refiere al primero, cabe decir que el **demonio c. b.** se difunde con gran rapidez, no hallando apenas resistencia, y que se multiplican las escenas en las que aparece, generalmente en bandadas voladoras³⁹ [Fig. 13]. El efecto de este fenómeno es inmediato y duradero: ya desde el siglo X, el fiel ortodoxo tenderá a relacionar la idea del maligno con la imagen de este ser, y, en caso de duda, caracterizará con un cuerpo negro y delgado, con una cara sin facciones y con una cabellera erizada en punta hacia arriba cualquier figura diabólica⁴⁰.

Al lado de esta iconografía rígida y repetitiva, la del **Diablo** parece más insegura por su propia variabilidad: el interlocutor circunstancial de Cristo, el enemigo eterno del arcángel San Miguel, el señor de todos los demonios, oscila entre su condición dignificada y la posibilidad de descender al nivel de un demonio más. En este sentido, es sintomática su figuración oscilante en un mosaico de San Marcos de Venecia: nos referimos a la escena de las Tentaciones de Jesús⁴¹ [Fig. 10], donde su negra figura se muestra hasta cuatro veces: en las tres primeras, cuando habla con Cristo, es verdaderamente el **Diablo**: lleva manto, facciones en la cara, y hasta un pequeño gorro con cuernos (acaso adaptación peculiar de alguna figura románica). En cambio, en la cuarta imagen, cuando huye derrotado, se ha convertido en un simple **demonio c. b.**, que descubre su desnudez absoluta.

Tal inseguridad de trazos da lugar, como es lógico, a iconografías híbridas -como los verdaderos **diablos-demonios** que hallamos en el *Salterio de la Reina Melisenda*⁴² y en el

³⁹ A título de simple ejemplo, señalaremos, por el gran número de **demonios c. b.** que contiene, el icono del Sinai (s. XI-XII) con la imagen más conocida de la Escala de Juan Clímaco: K. Weitzmann *et alii*: *Le grand livre des icônes*, Zagreb 1987, n° 35; K. Weitzmann: *The Icon*, New York 1978, lám. 25; J. Galey: *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, Cairo 1985, fig. 117.

⁴⁰ Como ejemplo de esta difusión del **demonio c. b.**, diremos que en el *Salterio de Londres* (Brit. Mus., Add. 19.352), obra inspirada en el *Salterio Chludov*, la miniatura que reproduce la ordenación de clérigos por un obispo simoníaco muestra un **demonio c. b.** en vez del **Diablo** de su modelo, y que es semejante la transformación en las miniaturas que representan al patriarca Juan el Gramático y la tercera tentación de Cristo: S. der Nersessian: *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris 1970, fig. 78. 143 y 201.

⁴¹ G. Galassi: *Roma e Bisanzio*, Roma 1953, I, p. 247, fig. 139; B. Bertoli (ed.): *I mosaici di San Marco*, Milano 1986, fig. 83.

⁴² Obra del s. XII realizada en ambiente cruzado de Jerusalén, y que muestra influjos occidentales. En la escena de las Tentaciones de Cristo, el **Diablo** aparece bien caracterizado como tal, pero completamente desnudo: O.M. Dalton: *op. cit.* en nota 21, p. 677, fig. 428.

*Menologio de Basilio II*⁴³ [Fig. 11]-, o permite a veces al invasor **demonio** sustituir al **Diablo** en sus contextos más característicos⁴⁴; pero constituye también una paradójica baza en favor de la pervivencia del **Diablo** como tipo, pues le permite -ya tendremos ocasión de comprobarlo- asumir como propios rasgos de seres próximos e incorporarlos a su propio significado conceptual.

Finalmente, cabe recordar que **Hades** puede desempeñar un papel en ciertas iconografías ajenas a la Anástasis: ya le hemos visto en los "Salterios monásticos o populares" agarrando las almas o impidiéndoles escapar junto con la de Lázaro, y ahora le vemos en otros manuscritos situado en el fondo de un pozo, como personaje de cierta parábola del *Barlaam y Joasaph*⁴⁵. Sin embargo, estas iconografías secundarias de **Hades** nunca saldrán del ambiente miniaturista, y en él se agotarán sin remedio.

La Anástasis deuterobizantina

La verdadera iconografía central de **Hades**, aquella para la que había nacido y la única capaz de justificar su mantenimiento, seguía siendo la Anástasis.

Centrándonos en ella, lo primero que cabe señalar es el escaso influjo que pudo ejercer el esquema creado por el *Salterio Chludov* fuera de los manuscritos de su órbita. La escena deuterobizantina de la Bajada de Cristo al Limbo, destinada a difundirse como imagen de una de las Doce Fiestas, sólo tuvo en cuenta las formulaciones creadas en el período preiconoclasta. Ya vimos en Capadocia pinturas herederas de la fórmula más primitiva -la representada, recordémoslo, por la *Estauroteca Fieschi-Morgan*-, y ahora podemos adentrarnos en la tendencia más vivaz: la inaugurada en Santa Maria Antica de Roma.

En efecto, como ya anunciábamos antes, esta iconografía se recupera, sin variación alguna, en el siglo X, cuando se talla una cajita de marfil conservada hoy en el Museo de Stuttgart⁴⁶: allí aparece **Hades** agitándose libremente, perfectamente caracterizado como figura clásica, atlética a la par que anciana, con larga cabellera y barba, y con un *perizoma* por toda vestimenta.

Esta imagen, que recibe incluso la reelaboración clasicista propia del Renacimiento Macedónico, se mantiene en el siglo XI -díptico en marfil de la catedral de Milán⁴⁷-, y, ya más seca y descarnada, puede llegar hasta fines del siglo XII: aún se la descubre, minúscula, en el famoso mosaico de Torcello⁴⁸. Sin embargo, se trata por entonces de un verdadero arcaísmo, pues ya en el siglo X había nacido una variante destinada a rápida expansión y cargada de trascendencia.

⁴³ En esta obra de h. 1000, una miniatura muestra cómo se someten a San Miguel varios **demonios** oscuros y desnudos, pero con cabello corto, facciones, y un tamaño algo crecido: M. Bonicatt: *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo*, Roma 1963, fig. 130; A. Grabar: *La peinture byzantine*, Genève 1979, p. 174.

⁴⁴ Vid. nota 40.

⁴⁵ Puede verse, por ejemplo, en el *Salterio Barberini*, o gr. 372, de la Biblioteca Vaticana, fechado a fines del s. XI: S. der Nersessian: *op. cit.* en nota 40, fig. 332.

⁴⁶ A. Golschmidt y K. Weitzmann: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1979, II, n° 24.

⁴⁷ *Ibidem*: n° 42; G. Morello (ed.): *Splendori di Bisanzio*, Milano 1990, n° 71.

⁴⁸ A. Niero: *La basilica di Torcello e Santa Fosca*, Venezia s. f., fig. 24. Pese al arcaísmo que supone la ausencia de ligaduras, esta figura acepta la innovación de la tez azul oscura, que inmediatamente veremos.

Si observamos, en efecto, el díptico en marfil de Dresde⁴⁹ [Fig. 12] y el *Códice 21* de San Petersburgo⁵⁰, ambos de este siglo, vemos que **Hades** aparece encadenado: sin duda quien imaginó este complemento dramático lo hizo inspirado por el *Evangelio de Bartolomé*, pero no calculó la importancia de su gesto. Porque no sólo dio con una solución de éxito inmediato, que se repite en dos marfiles tan interesantes del siglo XI como son la placa de Lyon⁵¹ y el fragmento de tríptico de Berlín⁵², sino que provocó un problema interpretativo de amplias consecuencias.

Y no nos referimos a algún caso pintoresco, como el del autor del *Salterio Barberini* (s. XI) [Fig. 13], quien creyó que las cadenas eran un atributo de **Hades** y, por tanto, al copiar la resurrección de Lázaro de un "Salterio monástico", encadenó la figura del **Infierno**⁵³. En efecto, ¿qué habíamos de esperar de un artista capaz, en su ingenuidad, de interpretar como un gran simio nuestra figura clasicista?

El verdadero problema que desencadenó el encadenamiento de **Hades** fue la propia identidad del encadenado. Si en un primer momento nadie dudó de que se trataba de **Hades**, muy pronto empezaban a pensar los lectores del *Evangelio de Nicodemo* que había de ser **Satán**. Habrá casos -como en la pintura capadocia de la capilla del Arcángel San Miguel en Cemilköy (s. XI)⁵⁴- en que el artista opte por añadir una inscripción aclaratoria ("Hades" en este caso), pero eso no excluye, sino que incluso parece presuponer la duda.

Hades frente a Satán

En este contexto, seguirán por una parte los que no consideren necesario modificar la tradición: convencidos de la identidad de **Hades** en la Anástasis, tienden a perpetuar su figura encadenada como la de un hombre blanco, musculoso, clasicista, con cabellera y barbas blancas y vestido con un *perizoma*; es lo que vemos, por ejemplo, en el *Rollo de Exultet I* de Bari (princ. s. XI)⁵⁵, en varias pinturas capadocias⁵⁶ o en la conocidísima Anástasis musiva del Monasterio de Dafni (h. 1100)⁵⁷.

Por el otro lado se hallan, en cambio, los artistas que creen necesario modificar la morfología del personaje, confiriéndole algún elemento claramente demoníaco: es lo que hace, en 1066, el autor del *Salterio* de Londres -uno más de los "Salterios monásticos o populares"- cuando, en una de sus dos figuraciones de la Anástasis (en la otra, co-

⁴⁹ Esta obra se fecha a mediados del s. X: A. Goldschmidt y K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 46, n° 41.

⁵⁰ K. Weitzmann: *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium*, London 1982, p. I, 18 y fig. I, 34.

⁵¹ A. Goldschmidt y K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 46, n° 218.

⁵² *Ibidem*: n° 217.

⁵³ L. Bréhier: *L'art byzantin*, Paris 1924, p. 71, fig. 25. Este códice ha sido ya citado en nota 45; para su fecha (h. 1100), puede verse J.C. Anderson: "The Date and Purpose of the Barberini Psalter", en *Cahiers Archéologiques* 31, 1983, pp. 35-67.

⁵⁴ G. de Jerphanion: *op. cit.* en nota 19, II, lám. 157.

⁵⁵ G. Morello (ed.): *op. cit.* en nota 47, n° 89.

⁵⁶ Pinturas de las capillas 22 y 23 de Göreme, llamadas respectivamente Çarikli Kilise (2ª mitad s. XII) y Karanlik Kilise (princ. s. XIII): M. Restle: *op. cit.* en nota 19, II, fig. 210 y 238; G. de Jerphanion: *op. cit.* en nota 19, II, lám. 130 y 102.

⁵⁷ P. Lazaridès: *Le Monastère de Daphni*, Athènes s. f., fig. 21.

mo en casi todas las demás miniaturas, sigue fielmente los modelos del *Salterio Chludov*), coloca, caído, un gigante negro con la cabellera erizada hacia arriba característica del **demonio c. b**⁵⁸.

Pero lo más normal entre los seguidores de esta tendencia será modificar simplemente el color del modelo, tiñendo su piel de color negro o azul oscuro, como la del **Diablo** o los **demonios**: así nos aparece ya h. 1000 en la iglesia capadocia de Santa Bárbara de Soghanle⁵⁹ [Fig. 14], donde el pintor, consciente de su novedad, sigue colocando el rótulo "Hades" para identificar al personaje, o en los mosaicos de San Marcos de Venecia, de fines del siglo XII⁶⁰, por citar sólo obras seguras y conocidas⁶¹. Se ha creado así un tipo nuevo, al que llamaremos desde ahora **Satán**, porque así se le identificará posteriormente, al dispersarse las dudas iniciales.

Satán, el último de los cinco tipos infernales con que contó el arte bizantino, respondió sin duda a ciertas necesidades y problemas que ya hemos mencionado: reintrodujo el elemento de fuerza y poder del mal que se había desvanecido junto con la imagen de **Lucifer**; aprovechó las inseguridades del que, en principio, podía ser su competidor más directo: el tipo del **Diablo** (que, al fin y al cabo, representaba al mismo ser); e incluso se permitió, una vez más, incidir en la demonización de los dioses clásicos y sus estatuas ideales: en algunas imágenes, **Satán** se nos aparece casi como un Júpiter, un Plutón o un Neptuno reinterpretados.

La imagen de **Satán** surge por tanto hacia el año 1000, y tardará muy poco en incorporarse a la que será su ambientación preferida junto a la Anástasis: la iconografía del Juicio Final. Este tema, de muy larga historia, se había ido enriqueciendo y complicando poco a poco⁶², por lo que era de esperar que, tarde o temprano, se acomodase en él con toda su pompa el Señor de los Infernos. Y es efectivamente en el siglo XI cuando, aprovechando la creación de este imponente personaje, se le busca un lugar de honor entre las llamas: en la placa de marfil del Museo Victoria y Alberto de Londres⁶³ [Fig. 15], ya nos aparece en la que será su actitud preferida: sentado de frente sobre un asiento serpentiforme (el monstruoso Leviatán, según suele decirse), y portando en su regazo, como paralelo antitético

⁵⁸ Ya hemos hablado de este *Salterio* en el texto y en las notas 40 y 44. **Hades** aparece en distintas miniaturas de esta obra: agarrando las almas, en la resurrección de Lázaro y en dos representaciones de la Anástasis (la que comentamos en el texto es la del fol. 83r); existe otra representación más de la Anástasis, pero sin la figura del vencido. Vid. en general, S. der Nersessian: *op. cit.* en nota 40.

⁵⁹ E. Lucchesi Palli: *op. cit.* en nota 17, lám. 20b; G. de Jerphanion: *op. cit.* en nota 19, II, lám. 190.

⁶⁰ B. Bertoli (ed.): *op. cit.* en nota 41, fig. 96.

⁶¹ Podríamos citar obras más inseguras, como el mutilado *Salterio* de Bristol (British Museum, Add. 40.731), de h. 1000 (S. Dufrenne: *op. cit.* en nota 35, lám. 53), o el perdido mosaico de la Basílica Ursiniana de Roma, fechado en 1112, del que sólo se conserva una copia en grabado del siglo XVIII, sin tonos ni colores (G. Galassi: *op. cit.* en nota 41, I, p. 252, fig. 144). También cabría mencionar aquí la pintura capadocia de Qarabach Kilise, junto a Soghanle, fechada en 1060: es semejante a la de Santa Bárbara que acabamos de citar, pero el cuerpo de **Satán** no parece particularmente oscuro (G. de Jerphanion: *op. cit.* en nota 19, II, lám. 199). Y, como un ejemplo más, mencionaremos un icono del iconostasio de Santa Catalina del Sinaí (ss. XI-XIII), aunque aquí no se distinguen bien las ataduras del oscuro vencido (G. y M. Sotiriou: *Icones du Mont Sinaï*, I, Athènes 1956, fig. 90).

⁶² Sobre esta evolución, vid. B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, *passim*; J. Yarza Luaces: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, pp. 124 y ss.; A. Grabar: *L'empereur dans l'art byzantin*, París 1936, pp. 249 y ss.

⁶³ A. Goldschmidt y K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 46, n° 123; Y. Christe: *La vision de Matthieu*, París 1973, fig. 111; B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 23.



Lámina 3
Fig. 9



12



13



14



15



16

Lámina 4
Figs. 12, 13, 14, 15 y 16

de la Virgen, un niño pequeño: el Anticristo⁶⁴. Si queremos cerciorarnos de su color, bastará que contemplemos una miniatura del *Códice Griego* 74 de París (s. XI)⁶⁵, o el más antiguo icono del Juicio Final -fechado hacia 1100 y conservado en Santa Catalina del Sinaí⁶⁶ - o, mejor aún, el mosaico de Torcello, de h. 1200 (67): en todas estas obras se afirman su cuerpo oscuro y sus barbas y guedejas blancas⁶⁸.

La crisis de Satán

La creación de Satán, y su progresivo avance frente a Hades en la iconografía de la Anástasis, constituyen el proceso que queríamos explicar en el presente estudio, pero no el punto final de la evolución iconográfica: dos generaciones después, ya en la época de los Paleólogos, empezarán a plantearse variantes y dudas, a las que podemos asomarnos brevemente.

Han pasado sobre Bizancio la terrible experiencia de la Cuarta Cruzada y el ominoso período del Imperio Latino. Constantinopla empieza a abrirse a los aires del gótico, que minan, siquiera en detalles, sus tradiciones artísticas, y, sobre todo, se replantean por primera vez principios inmutables desde siglos atrás.

Hades se ha ido olvidando, suplantado por Satán. Ya nadie parece recordar el *Evangelio de Bartolomé*, y todo el mundo prefiere acogerse al *de Nicodemo*. Por tanto, ¿cómo no pensar en incluir, siguiendo ese texto, a los ángeles que, por orden de Cristo, atan al diabólico vencido? Ya en el siglo XIII advertimos este aditamento iconográfico en el *Leccionario Dionysiu* 13 del Monte Athos⁶⁹ [Fig. 16] y en una pintura mural de Sopocani⁷⁰, y posteriormente se difunde por doquier -pintura mural de Santa María de Pec (s. XIV)⁷¹, icono griego conservado en Venecia (fin s. XIV-princ. s. XV)⁷², icono ruso

⁶⁴ O, según otros comentaristas, el Rico Epulón.

⁶⁵ B. Brenk: *op. cit.* en nota 4, lám. 24; idem: "Die Anfänge der byz. Weltgerichtsdarstellung", en *Byz. Zeitschrift* 57, 1964, pp. 106-126, lám. I,1. La figura de Satán no aparece, sin embargo, en otro Juicio Final representado en este mismo manuscrito (Y. Christe: *op. cit.* en nota 63, fig. 110; J. Yarza: *op. cit.* en nota 62, p. 141).

⁶⁶ J. Galey: *op. cit.* en nota 39, fig. 104; G. y M. Sotiriou: *op. cit.* en nota 61, fig. 150. También en el Sinaí puede verse otro icono del siglo XII con este tema, pero en él la figura de Satán está muy estropeada: G. y M. Sotiriou: *op. cit.*, fig. 151; K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 39, lám. 23.

⁶⁷ A. Niero: *op. cit.* en nota 48, fig. 24 y 34; A. Grabar: *op. cit.* en nota 43, p. 120. Muy semejante y algo posterior es la imagen que presenta un manuscrito armenio de 1232: *vid. Drevnearmyanskaya Munuatyura* (en ruso), Erevan 1952, lám. 23.

⁶⁸ Es oportuno, en este punto, recordar la nota 48: la imagen del vencido en la Anástasis de Torcello recibe el influjo del Satán del Juicio Final de la misma iglesia y del de la Anástasis de San Marcos de Venecia.

⁶⁹ K. Weitzmann: *op. cit.* en nota 50, fig. VIII,8 y p. VIII,234.

⁷⁰ Esta obra y la anterior aparecen citadas en K. Wessel (dir.): *op. cit.* en nota 12, s. v.: "Anastasis". En la pintura de Sopocani, curiosamente, dos ángeles atan a Hades y otros dos a Satán; ambas figuras infernales parecen oscuras, aunque están muy borradas (R. Hamann-MacLean y H. Hallensleben: *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, fig. 124).

⁷¹ Mencionada por K. Wessel (dir.): *op. cit.* en nota anterior.

⁷² Se halla en la colección de San Giorgio dei Greci: M.C. Bandera Viani: *Icone bizantine e post bizantine*, Bologna 1988, n° 38.

conservado en San Petersburgo (s. XV)⁷³, etc., aun sin barrer por completo iconografías anteriores⁷⁴.

La iconografía de Hades, sustituida por la de Satán, ha acabado incluso extinguiéndose. Pero, curiosamente, esta última se debilita también en la Baja Edad Media. Por poner dos ejemplos característicos, vemos cómo ocupa su lugar un extraño diablo con cabeza de toro, de carácter occidentalizante, en un icono cruzado del Juicio Final conservado en el Sinaí (s. XIII)⁷⁵, y cómo cumple la misma función un simple **demonio c. b.** en otro icono con la misma escena, éste de la escuela de Novgorod y del siglo XV⁷⁶. Por tanto, no cabe extrañarse de que, en ocasiones, **Satán** pierda en la Anástasis elementos tan personales como la barba y el cabello blancos: así aparece, como un simple hombre negro vestido con *perizoma* y firmemente atado, en la famosa pintura de San Salvador en Chora, de Constantinopla⁷⁷. Incluso hay obras, como el citado icono de San Petersburgo, en que el personaje atado ha recibido las mismas alas que los demonios que le ayudan.

Hemos de pensar, por tanto, que la propia idea del maligno, de su identidad o multiplicidad, fue matizándose a lo largo de los siglos finales del Imperio Bizantino, y que los límites conceptuales entre las distintas figuras demoníacas se diluyeron poco a poco. El demonio ganó en unidad e, iconográficamente, este proceso se saldó con la victoria del tipo infernal más inseguro, pero también más capaz de adaptarse a fórmulas variadas: el del **Diablo**. Sin embargo, no queremos, por ahora, proseguir en este proceso, que se adentra en las artes postbizantinas.

⁷³ Vid., por ej., en *La pintura en los grandes museos*, 8, Barcelona 1981, p. 189, n° 12. Es obra del maestro Dionisio y sus discípulos.

⁷⁴ Ejemplos de perduración de la Anástasis tradicional: icono cruzado del s. XIII conservado en el Sinaí (K. Weitzmann: *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1984, XI, fig. 6, y XII, fig. 28); pintura en la iglesia búlgara de Bojana, de med. s. XIII (Ph. Schweinfurth: *Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sophia*, Berlin 1943, fig. 35); pintura en la Iglesia del Kral en Studenica, de princ. s. XIV (G. Millet: *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, III, Paris 1962, lám. 63,2).

⁷⁵ J. Galey: *op. cit.* en nota 39, fig. 105. Dentro de esta tradición cabría situar, más tarde, una obra como el fresco del Juicio Final de la iglesia de Antifonitis (Chipre), del siglo XV: *Cyprus. The Plundering of a 9.000 year-old Civilization*, Athens 1985, p. 110, fig. 68.

⁷⁶ Este icono se halla en la Galería Tretiakov de Moscú; *vid.*, por ej., en *op. cit.* en nota 73, p. 243, n° 9.

⁷⁷ F. Cimok: *Chora. Mosaïques et fresques*, Istanbul, 1988, fig. 72.