



ICONOGRAFÍA Y MITOLOGÍA

(ASIGNATURA OPTATIVA)

PRÁCTICA DE EVALUACIÓN A DISTANCIA

A. Parte teórica

Desarrolle desde el punto de vista iconográfico los siguientes temas, empleando, como máximo, un folio por ambas caras para cada tema. Utilice sólo el espacio permitido.

1.- MITOLOGÍA CLÁSICA:

La diosa Atenea y su representación en las Artes.

2.- ICONOGRAFÍA CRISTIANA:

La representación del episodio de *El Nacimiento de María*.

TEMA 1:

Atenea es una de las principales divinidades de la familia Olímpica del panteón griego. Hija de la titánide Metis y de Zeus, nació de la cabeza de éste último, lo que tiene importantes implicaciones: será la Diosa de la sabiduría, la filosofía, patrona de las artes y los oficios, sobretodo los femeninos, y asimismo es Diosa de la guerra, pero no de la guerra en su aspecto más salvaje y cruel, que sería el dominio de Ares, sino de la guerra “justa”, es decir, entendida como planificación y estrategia, tanto cara a la victoria como cara a paliar los efectos más adversos del conflicto bélico. Además era la Diosa protectora de muchas ciudades, destacando en particular Atenas.

Cabe destacar que, en buena medida, Atenea simboliza la otra cara de la moneda de la naturaleza femenina tal como la concebían los griegos: así, representaba el contrapunto a Afrodita, siendo la parte racional y de templanza frente lo sensual representado por Afrodita. Es por ello una Diosa Virgen. Fue adaptada al Panteón Romano como Minerva, con básicamente las mismas atribuciones.

Se encuentran representaciones de Atenea ya desde época arcaica, como en la Atenea de Egina, donde ya aparece con algunos de los atributos que le serán comunes en adelante: el casco corintio, la égida o coraza de piel de cabra, a menudo orlada de serpientes, el peplo o túnica, el escudo y la lanza. Esta iconografía tendrá algunas modificaciones según época y artista, como el casco, que también podrá tener representaciones de grifos, caballos u otros animales, o el añadido de la cabeza de la Medusa, regalo de Perseo, que en algunas versiones estará en la égida o en el escudo. La Diosa tendrá otros atributos que le son propios, como el búho o lechuza, su símbolo más importante, la serpiente, el gallo o el olivo, como símbolo de la ofrenda que hizo a los atenienses en la competición con Poseidón por ser la divinidad protectora de la ciudad. Otro objeto que simboliza a Atenea es la rueca, propia de las labores femeninas, de las que era patrona.

La siguiente gran representación de Atenea sin duda será el conjunto de tres estatuas realizadas por Fidias a mediados de siglo V a. C. para el templo de Atenea en el conjunto de la Acrópolis reconstruida tras la devastación persa en las Guerras Médicas. La primera, Atenea Parthenos, de la cual sólo se conservan copias romanas en miniatura, era según la descripción de Pausanias en el siglo II d.C., de doce metros y medio de altura, y labrada en oro y marfil (es decir, crisoelefantina), con una estructura de madera en su interior, en la que se colocaban láminas de oro. Vestía un peplo, en el cuello égida con cabeza de gorgona, casco con caballos alados, ciervos y corzos. En la mano derecha, que se apoya en una columna, llevaba la Nike, diosa símbolo de la victoria. En el brazo izquierdo sostiene un escudo con la serpiente de la Acrópolis.

De la segunda, Atenea Promachos, sólo conservamos representaciones en vasos y monedas, donde aparece en clara actitud de combate, dispuesta a defender la ciudad, enarbolando lanza en una mano y escudo en la otra.

La tercera, Atenea Lemnia, de la cual se piensa que se conserva una copia romana formada por la unión de un cuerpo y una cabeza existentes en dos museos, nos muestra a la Diosa en actitud pensativa y pacificadora. Es una representación de otra de las facetas de la Diosa, completando así el conjunto en su honor.

Este grupo escultórico fijará en buena medida el canon de la representación de Atenea en el arte griego y romano.

Serán muchas las representaciones de Atenea en el arte griego, en escultura, vasos cerámicos, monedas... en alguno de los múltiples temas mitológicos en los que la Diosa toma parte, como su propio nacimiento desde la cabeza de Zeus, sus intervenciones en la Ilíada y la Odisea, el nacimiento de Eurictonio, su competición con Poseidón, la Gigantomaquia, o el Juicio de Paris, sin que se aparten mucho del canon fijado por Fidias.

Lo mismo podemos decir de la época romana, que copia los modelos griegos a la vez que adapta a la Diosa en su panteón, con el nombre de Minerva.

En la Edad Media los temas de la mitología pagana caen en desuso y habrá que esperar al Quattrocento italiano para que vuelvan a resurgir, pero pasados por un filtro cristiano: en general, Atenea será símbolo de sabiduría y castidad. Es este el contexto del cuadro *Palas y el centauro*, de Botticelli a finales del siglo XV d.C. donde Atenea aparece vestida con gasas vaporosas, con ramas de olivo entrelazadas, y portando una alabarda (arma similar a un hacha). Se ha interpretado que Palas sujeta al centauro, que simboliza la naturaleza dual del ser humano, la dialéctica entre lo terrenal y lo intelectual, para mostrar así que la sabiduría, la razón, siempre se impone a la bestialidad. Además, se ha señalado otra posible lectura del cuadro, en clave política favorable a los Médici, pues las ramas de olivo también son símbolo de dicha familia.

Cabe destacar lo paradójico de resaltar a Atenea como símbolo de castidad y virtud, y que al mismo tiempo en la mayoría de obras renacentistas y barrocas se la represente con vestimentas sensuales, cuando no directamente desnuda o semidesnuda, pero esta era una tendencia común en el arte postmedieval.

Tal es el caso de las diversas versiones que Rubens realiza de *El juicio de Paris*, donde Atenea, Afrodita y Hera, o más propiamente, sus correspondencias romanas Minerva, Venus y Juno, aparecen en parcial o total desnudez, con Atenea identificada al tener sus armas al costado.

Otro cuadro de Rubens representando a Atenea es *Minerva defiende la paz ante Marte*, pintado entre 1629 y 1630, donde la diosa, con casco y plenamente vestida para el combate, aparece en su faceta de defensora de la paz o antagonista de la guerra brutal simbolizada por Marte/Ares, siendo este detenido por Atenea/Minerva, recogiendo así el relato mitológico referente a que la diosa siempre venció a Ares en sus enfrentamientos directos, símbolo de la supremacía de la estrategia y la razón sobre la fuerza bruta.

Velázquez también fue otro de los muchos artistas que reflejaron a Atenea en sus obras. En su caso destaca el cuadro *Las Hilanderas*, pintado a finales de la década de 1650 o comienzos de la siguiente. En este cuadro, que recoge la fábula de Aracne, lo más destacable es la doble representación tanto de Atenea como de Aracne: en primer plano aparece Aracne tejiendo de espaldas y Atenea de frente, como una anciana que también teje. En este plano se resalta la faceta de Atenea como patrona de los oficios y artes femeninos como el coser, siendo la rueca un motivo asociado a la diosa, y también su atribución como diosa de la sabiduría, simbolizada por la ancianidad.

En el plano del fondo aparece la escena mitológica de la fábula de Aracne, cuando Atenea, con vestimenta guerrera, se dispone a castigar a ésta por su insolencia al tejer escenas representando las aventuras extramatrimoniales de Zeus, el padre de Atenea. Cabe destacar que este episodio no existe en la mitología griega, siendo un añadido de Ovidio en las *Metamorfosis*, del siglo I d.C.

Finalmente, podemos destacar la *Palas Atenea* de Klimt, pintada en 1898 con motivo de la primera exposición del movimiento artístico vienés Secession. Aquí, el típico cuadro mostrando a la Diosa en algún episodio mitológico o alegórico, es sustituido por un retrato de medio cuerpo que muestra a la Diosa con casco, égida dorada con la cabeza de Medusa algo grotesca, y portando en su mano izquierda la lanza, y en la derecha no la típica Nike, sino una versión en miniatura de su cuadro "Nuda Veritas", una mujer desnuda como símbolo de la verdad desnuda, el arte entendido como desafío al academicismo y las convenciones sociales.

A pesar de incluir buena parte de sus atributos tradicionales, la representación de Atenea está alejada de los cánones tradicionales y se muestra inquietante e inescrutable, como reflejo de los nuevos derroteros por los que discurría el arte en una sociedad en rápida transformación.

TEMA 2:

No se dispone de datos históricos sobre el nacimiento de María, que ha sido fijado tradicionalmente alrededor del 15 a.C. siendo la fecha y lugar atribuidos el 8 de septiembre, tanto en Jerusalén o Nazaret, o incluso Belén.

Los libros canónicos de la Iglesia no ofrecen información sobre el nacimiento de María, tema sobre el que las fuentes de información más antigua son los llamados “evangelios apócrifos”. En Oriente aparece el *protoevangelio de Santiago* en el siglo II d.C. donde se narran episodios previos al nacimiento de Jesús y la infancia de éste. Se cree que se trata de materiales de procedencia copta (iglesia egipcia), junto con refundiciones y añadidos del evangelio de Tomás.

En Occidente el *protoevangelio de Santiago* es recogido en el evangelio apócrifo llamado *Pseudo-San Mateo*, que se supone aparece en el siglo IV d. C. , y que va a ser la fuente en la que se van a inspirar los siguientes autores que tratan el tema, como el anónimo autor del *Liber de Infantia Salvatoris*, aparentemente del siglo IX d.C. que, basado en el *Pseudo-San Mateo*, resume, modifica o elimina algunos pasajes de éste, generalmente para añadir detalles más o menos fantasiosos. Precisamente el propio autor comenta que leyó en otro libro los hechos narrados, pero que ha olvidado muchos detalles.

Estos contenidos que parten del *Pseudo.San Mateo* serán retomados en el siglo XIII d.C. por Vincent de Beauvais en su *Speculum Historiale*, y por el también dominico Jácopo de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*.

Así pues, sobre el tema del nacimiento de María, o más propiamente sobre su concepción, (sobre el nacimiento en sí la información es muy escueta), todas las fuentes se refieren al episodio del abrazo en la puerta dorada.

Joaquín, el futuro padre de María, es un hombre al parecer de buena posición social, pues se nos comenta que posee rebaños y pastores que cuidan de ellos, además de ser piadoso.

Un día, es humillado por un sacerdote que no le deja ofrecer sacrificios a Dios porque no ha tenido descendencia, se siente avergonzado y se marcha a una tierra lejana con sus pastores y rebaños, iniciando una especie de autoexilio que durará varios meses.

Por su parte, Ana, su esposa, se lamenta de su situación e implora a Dios. Se le aparece un ángel que le dice que dará a luz una criatura que será la admiración por los siglos de los siglos.

El mismo ángel se le aparece seguidamente a Joaquín en forma de pastor, y le anuncia que Ana ha concebido a una hija, que irá destinada al Templo, y que el Espíritu Santo reposará sobre ella y ninguna otra mujer santa se le podrá comparar, ni antes ni después. Se le conmina a volver a casa con Ana y a ofrecer un sacrificio a Dios.

Aún así, Joaquín duda si volver, por lo que el ángel reaparece en sueños para persuadirle, y entonces retorna a casa junto con pastores y rebaño, adonde llegan tras 30 días.

El día en que Joaquín va a llegar, el ángel se le aparece a Ana para decirle que vaya a recibirle a la puerta dorada, donde los esposos se abrazan. Y nos comentan que a su debido tiempo, Ana dió a luz a María.

Un ejemplo de esta escena es la obra de Giotto *El abrazo en la puerta dorada*, realizada a principios del siglo XIV d.C. para la capilla de los Scrovegni en Padua, donde vemos el momento del reencuentro y beso de los dos cónyuges ante la puerta dorada de Jerusalén.

Este episodio desaparecerá de las artes tras el Concilio de Trento, para ser sustituido por la doctrina de la Inmaculada Concepción.

Sobre el momento del nacimiento de María, como se ha comentado, sólo disponemos de unas escuetas líneas que apenas informan de nada más que del nacimiento en sí. Esto ha motivado que haya mucho espacio para la interpretación de los artistas.

En general, como en el caso de la Asunción, cuyas representaciones deben mucho a las de la Resurrección, la tradición en imágenes del nacimiento de la Virgen provienen de las del nacimiento de Cristo. Santa Ana aparece sentada o acostada en una cama, con varias sirvientas realizando las labores propias del post-parto a su alrededor. A finales de la Edad Media y durante el Renacimiento se tiende a destacar el aspecto pintoresco de esta escena, en una especie de escena de género en las que se representa un parto, generalmente en estancias lujosas, mostrando a damas vestidas con ricos ropajes propios de la época.

A menudo se incluye una sirvienta vertiendo agua en un recipiente, lo que se considera una metáfora de María como “fuente sellada”, y de Jesús como el “agua de la vida” eterna, que brotó de dicha fuente.

Un ejemplo paradigmático de esta tendencia es *El nacimiento de María*, pintado por Ghirlandaio a finales del siglo XV d. C. , donde en una escalera aparecen dos figuras en abrazo, lo que sirve para referenciar el abrazo en la puerta dorada, y con ello, que estamos ante el nacimiento de María. En el mismo sentido podemos señalar *El nacimiento de María* de Boccaccio Boccacino, pintado en 1515, o la obra del mismo nombre de Jan de Beer en 1520.

El cisma protestante y la Contrarreforma consiguiente, van a variar esta representación: en adelante se buscará que los artistas reflejen el carácter divino de la escena, resaltando la concepción sin mancha de María, es decir, el dogma de la Inmaculada Concepción, que aunque no será dogma oficial de la Iglesia Católica hasta la bula papal de 1854, era doctrina de uso común desde muy antiguo.

Así, ya previamente a la Contrarreforma, hacia 1520 el pintor alemán Albrecht Aldorfer situó la escena en una iglesia, con ángeles que vuelan en dirección a la cuna.

Este también es el sentido de *El Nacimiento de María* de Guido Reni, pintado en 1609, donde asistimos a una simplificación de los ropajes y a la presencia de ángeles para resaltar que se trata de una escena de carácter divino, o de la versión del tema de Murillo en 1660, que transmite una escena de parto cotidiano, con los ángeles aportando el elemento divino, igualmente humanizado con el ángel que juguetea con el perro.

No obstante, el motivo de los ángeles no aparecerá en todas las obras sobre el tema, como podemos observar en el cuadro de Alessandro Turchi en 1635, donde sólo el baldaquino de la cama y la presencia de criadas parecen sugerir que estamos ante el nacimiento de la Virgen María. En el caso de la obra de Zurbarán pintada hacia 1630, tampoco encontramos ángeles, y además notamos la presencia en primer plano de una noble dama que parece estar fuera de contexto, es posible suponer que se trataría de la comitente del cuadro, una tendencia con cierta difusión en el Barroco.

Por último, en la obra de Corrado Giaquinto a mediados del siglo XVIII sí aparecen ángeles, en un paisaje de reminiscencias neoclásicas, muy del gusto de la época de autor.

Una característica común de las representaciones de este episodio, es que en particular a partir de la Contrarreforma, la composición de la obra se va a centrar en María, a menudo con superior iluminación al resto del conjunto, simbolizando la luz divina, quedando Santa Ana y San Joaquín, si aparece, en un segundo plano no pocas veces bastante oscurecido. Esto es consecuencia de la representación de la doctrina de la Inmaculada Concepción, que requiere potenciar el aspecto de inspiración divina en el nacimiento de María, vía el Espíritu Santo, sobre el aspecto terrenal representado por Ana y Joaquín.

B. Parte práctica

Comente desde el punto de vista iconográfico (episodio, características, personajes, antecedentes y evolución del tema) las siguientes obras. Emplee para cada comentario media cara de un folio (en total dos caras completas). Utilice sólo el espacio permitido.

1. MITOLOGÍA CLÁSICA





2. ICONOGRAFIA CRISTIANA





IMAGEN 1:

Estamos ante una pintura de Rafael de Sanzio realizada en 1504, representando a Las tres Gracias o Cárites en griego: Eufrosine, Áglaya y Talía. Son personajes de la Mitología Clásica, según la versión más aceptada hijas de Zeus y la ninfa Eurínome, que forman parte del séquito de Apolo y que representan las partes de belleza y alegría de la vida, afectando tanto a mortales como a dioses.

Las tres Gracias están representadas según la costumbre clásica, con los brazos entrelazados, la figura central de espaldas y las laterales de frente. Aparecen desnudas, costumbre que se instauró desde época romana. Previamente, en las representaciones del arte griego, aparecían vestidas. No obstante, en el arte renacentista serán desnudos que no tendrán sentido erótico.

Las figuras portan sendos objetos esféricos en las manos, que según algunos autores como Panofsky simbolizan las manzanas de las Hespérides, mientras que otras opiniones apuntan a que tanto las esferas como las propias Cárites podrían poseer el mismo significado que una medalla de Niccolio di Forfore Spinelli (medallista italiano a caballo entre los siglos XV y XVI d.C.), que lleva la leyenda “Castidad, pulcritud, amor”.

Asimismo, algunas interpretaciones señalan que inicialmente sólo había una esfera habiendo sido añadidas las otras dos por armonía compositiva, lo cual cambiaría el significado de la obra, puesto que si en inicio sólo había una manzana, parece razonable suponer que es una referencia al Juicio de Paris, y las representadas no serían las Gracias sino Atenea, Venus y Hera. No obstante, esta interpretación no explicaría por qué en ese caso no están representados los otros personajes habituales de esta escena, Paris y Hermes, que suele ser además quien porta la manzana.

Existen representaciones de las Cárites desde el siglo VI a.C. , que como se ha comentado, aparecen vestidas, como es norma para los personajes femeninos en el arte griego. Ya en época romana aparecerán desnudas, como puede observarse en los mosaicos pompeyanos del siglo I d.C. También es destacable el grupo escultórico romano expuesto en la Biblioteca Piccolomini de Siena, que sirvió de inspiración para los artistas tardomedievales y renacentistas.

Precisamente, el tema será retomado en el Quattrocento italiano, pasando en adelante a poseer un nuevo simbolismo cristiano basado en belleza, castidad y amor. Así también serán representadas por Botticelli y por Rafael, aunque este, aún sin perder la actitud pudorosa de las Cárites, retomará la representación desnuda de las mismas, que será la que prime desde entonces.

En el siglo XVII Rubens realizará la obra más conocida sobre el tema, con la novedad de que los desnudos poseerán un carácter más sensual.

Existirán versiones posteriores de autores como Fragonard, Renoir o Dalí, y esculturas como la de Cánovas, a principios del siglo XIX.

IMAGEN 2:

La escena nos muestra uno de los doce trabajos de Heracles, la captura de Cerbero, que según la versión será el undécimo o el duodécimo y último trabajo.

Para ser más concretos, la escena representa el momento en que Heracles vuelve con Cerbero capturado a presencia de Euristeo, el rey de Tirinto y Micenas que le había encargado los doce trabajos, con la esperanza de que fracasara. Al ver a Cerbero, Euristeo aterrorizado se esconde en una tinaja.

Heracles es el héroe más importante de la mitología griega. Hijo de Zeus y la mortal Alcmena, gozará de un importante ciclo mitológico cuya parte más importante serán los doce trabajos, pero irá más allá de esto, incluyendo otros episodios como su participación en la expedición de los Argonautas o sus momentos de locura inducida por Hera, divinidad que le perseguirá constantemente dada su condición de fruto de las aventuras extramatrimoniales de Zeus. Heracles aparece con los atributos que le son más comunes en la iconografía clásica: un hombre barbado de aspecto imponente y fiero, ataviado con piel de león y porra.

Cerbero es el can sobrenatural encargado de que las almas de los difuntos no abandonaran el inframundo o Hades. Se le representa de aspecto monstruoso, con gran tamaño, tres cabezas, y serpientes sobresaliendo de sus cabezas y patas. A menudo también con cola de dragón, aunque no en esta obra.

El descenso a los infiernos es un tema común en muchas culturas, ya representado en los ciclos mitológicos mesopotámicos. Se ha señalado que su significado más común es el de viaje al subconsciente, enfrentarse a la muerte o a aquellas partes más ocultas de nuestra mente, para emerger como un individuo purificado. En este caso, se le pide a Heracles que se enfrente a la propia muerte bajando al Hades para traer al Can Cerbero. Heracles emerge victorioso, certificando así de forma incuestionable su naturaleza heroica.

En la propia mitología griega además de Heracles otros héroes como Odiseo, Eneas o Teseo realizan el descenso a los infiernos.

En general, este viaje requiere que aquél que desee entrar en el Inframundo realice una preparación espiritual (en el caso de Heracles, ser iniciado en los misterios eleúsicos), y la presencia de un guía espiritual como Hermes, que actúe como acompañante y guía. En el caso concreto de Heracles, su viaje al Hades está motivado por su necesidad de expiación de los crímenes cometidos durante la locura inducida por Hera, motivo que le llevará a ponerse al servicio del rey Euristeo para realizar los Doce Trabajos, Es pues, a la vez un acto de servicio y de prueba de fuerza.

El tema ha sido ampliamente representado en el arte clásico, quedando establecida su iconografía en las metopas del templo de Zeus en Olimpia, en el siglo VI a. C.

A partir de entonces será representado en un amplio número de vasos cerámicos griegos y mosaicos romanos, siendo su nombre adaptado a Hércules.

En el Renacimiento y Barroco el tema también será representado, destacando la tabla de Rubens realizada entre 1636 y 1637, donde Cerbero conserva las tres cabezas, pero no el aspecto monstruoso y el tamaño sobrenatural.

IMAGEN 3:

Estamos ante una representación del tema bíblico *La hospitalidad de Abraham*, donde éste recibe la visita de tres ángeles en el encinar de Mambré, episodio bíblico del Antiguo Testamento que se recoge en *Génesis* 18,1-19.

Un día, mientras el anciano Abraham, ya con cien años, estaba sentado a la entrada de su tienda a mediodía, aparecen tres visitantes. Abraham reconoce su naturaleza angélica, se inclina y les suplica que no se marchen. Se ofrece a lavarles los pies, y les ofrece descanso y comida. Seguidamente, los visitantes le anuncian que tendrá un hijo varón, lo que se cumplirá un año después, con el nacimiento de Isaac.

Este episodio bíblico ha sido visto como una prefiguración de la Trinidad, especialmente en el arte de la Iglesia Oriental, siendo Dios la figura central, con Cristo y el Espíritu Santo en los flancos. En el Occidente Europeo el tema ha sido más bien visto como una prefiguración de la Anunciación del arcángel Gabriel a la Virgen María.

A partir de la Contrarreforma, también se ha interpretado como símbolo de la tercera obra de misericordia: la hospitalidad.

Abraham es representado arrodillado en actitud de súplica ante los ángeles, con bastón o cayado en el suelo, símbolo de los peregrinos. Respecto a la representación de Abraham, Lieferinx le representa como un hombre de mediana edad, contrariamente a la iconografía cristiana habitual, que le muestra como un anciano de pelo y barba blanca.

Los ángeles aparecen claramente identificados con las alas, el atributo propio de los seres celestiales.

Además, aparece fugazmente Sara, la mujer de Abraham, escuchando furtivamente la escena desde la puerta entreabierta de la cabaña.

Existen múltiples representaciones de esta escena, ya la encontramos en la catacumba de Calixto en Roma, en el siglo III d.C. Muy pronto, se le muestra como un anciano de cabellos y barba blancos. En la Edad Media a veces Abraham tendrá apariencia de caballero en recuerdo de su victoria sobre los enemigos de Lot.

En Occidente desde el siglo V d.C. aparece en la nave de la basílica de Santa María la Mayor de Roma, y en el VI d. C. en mosaicos (presbiterio San Vital de Ravena).

La escena sigue siendo representada en épocas posteriores, como en el grabado de 1656 de Rembrandt.

IMAGEN 4:

La escena representada es la *Resurrección de Lázaro*, episodio del Nuevo Testamento que sólo aparece en el *Evangelio de San Juan* (11,38-44)

Lázaro es un amigo de Jesús, que enferma y fallece. Jesús no llega al lugar del enterramiento hasta que Lázaro lleva cuatro días muerto y ha sido enterrado de pie en una gruta de piedra o en un sepulcro en forma de edículo, mientras que desde la Edad Media será en un féretro del que se levantará.

En esta imagen concreta, Lázaro ha sido enterrado en una gruta cerrada por una losa. Jesús ordena que la retiren y ordena a Lázaro que se levante. Y éste vuelve a la vida y sale del sepulcro, con el cuerpo embalsamado.

Los personajes, aparte de Jesús y Lázaro, son un grupo de espectadores, además de las hermanas de Lázaro, Marta y María, ambas en primer plano junto a Jesús y con aureola dorada, y los Doce Apóstoles, que también comparten este atributo de santidad. Jesús, además aparece con la típica representación de hombre joven barbado con túnica roja símbolo de humanidad, manto azul símbolo de realeza o divinidad, y descalzo.

Lázaro aparece embalsamado, que será el rasgo que comparte en la inmensa mayoría de representaciones, tanto pasadas como posteriores.

A nivel de significado, conviene contextualizar la obra: la mayoría de la población no sabía leer, así que mostrar en una imagen cómo Cristo resucitaba a uno de sus seguidores era la forma más efectiva de hacer llevar el mensaje cristiano, del poder de Cristo y la vida después de la muerte para los creyentes. Asimismo, esta escena se relaciona con la Resurrección de Cristo, a la que prefigura, y aparece a menudo situada al principio del grupo de la Pasión, como ocurre en la capilla de la Arena en Padua, pintada por Giotto entre 1304-1306.

La escena aparece representada por primera vez en la catacumba de Calixto en Roma (siglo III d.C.) donde Jesús sostiene una vara con la derecha, que se asemeja a la vara mágica con la que Hermes llamaba a las almas de los difuntos que estaban en el Hades. La vara se va convirtiendo en cruz a lo largo de la historia.

Otra muestra de la escena, esta de arte bizantino, la tenemos en los mosaicos de iglesia de San Apolinar el nuevo de Rávena (inicios siglo VI d.C.).

Posteriormente al arte paleocristiano, lo más común será que Lázaro pase a estar dispuesto en un féretro, del que se levantará a la orden de Jesús. En la imagen a comentar, del siglo XIV, Lázaro aún aparece embalsamado de pie en una especie de nicho en la pared, estando en una transición entre la vieja representación paleocristiana y la nueva en féretro horizontal, que será la que se impondrá.

Tras la reforma protestante, en esos países se prima los temas iconográficos paleocristianos como el de Lázaro, destacando la pintura de Rembrandt, o la de Cranach el joven donde Lutero y otros reformadores aparecen como testigos de la escena.

En el arte de la Contrarreforma, destacan las versiones de artistas como Rubens o José Ribera. Rubens representa a Lázaro caminando hacia Cristo y les sitúa a la misma altura.

BIBLIOGRAFÍA:

- 100 personajes de la Mitología Clásica-Malcolm day, Editorial Blume, 2007, Londres
- Los mitos griegos-Robert Graves, Editorial Ariel, Edición de 2007, Barcelona
- Los mitos clásicos- William Hansen, Editorial Crítica, Edición de 2011, Barcelona
- Mitología clásica- Antonio Ruiz de Elvira, Editorial Gredos, 2011, Madrid
- Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica-Gustav Schwab, Editorial Gredos, 2009, Madrid
- Diccionario de Mitología Griega y Romana- Pierre Grimal, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1981, Barcelona
- Rafael- Konrad Oberhuber, Arnoldo Mondadori Editore.Milano, 1982
- Introducción a la Historia del Arte-Cómo mirar un cuadro-Susan Woodford, Editorial Gustavo Gili, S.A. , 1985, Barcelona.
- Klimt: Simbolisme, Edicions Polígrafa S.A., 2006, Barcelona
- Grandes maestros de la pintura: Rubens, Ediciones Altaya S.A. 2001, Barcelona
- Artbook:Rubens-El inventor del Barroco, Daniela Tarabra-Electa Bolsillo, 2004, Barcelona
- The Golden Legend: Reading of the saints-Jacobus de Voragine, Princeton University Press-2012, Princeton (New jersey, USA)
- Guía iconográfica de La biblia y los santos-Gaston Duchet-Suchaux y Michel Pastoureau, Alianza Editorial, 2001, Madrid
- Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes-Juan Carmona muela, Ediciones Istmo, Madrid
- Klimt-Giles Neret, Editorial Taschen-Edición de 2012
- Iconografía del arte cristiano.Iconografía de la biblia (Antiguo Testamento), Louis Reau, Ediciones del Serbal, 1995, Barcelona
- Episodios y personajes del A. Testamento, Chiara de Capoa, Editorial Electa, 2006, Barcelona