

---

# ITINERARIO Y DERROTA DEL NIMBO MEDIEVAL.

---

por Salvador Gargiulo

**L**OS DIVERSOS TRATADOS SOBRE SÍMBOLOS DESCUENTAN QUE EL HOMBRE, QUIZÁS NO TODOS, irradian luz. “Sobrenaturalidad irradiante”, la define Juan Eduardo Cirlot, abriendo el camino hacia una interpretación esotérica del aura, presente en algunas obras ilustradas e inciertas de C. W. Leadbeater y Annie Besant.

Etimológicamente la aureola es tributaria de la corona dorada con que los dioses solares Mitra, Apolo y Helio tocaban su cabeza. Cirlot afirma que la aureola delata filiación jupiteriana<sup>1</sup> y Sally Fisher<sup>2</sup> argumenta que se trata de uno de los pocos símbolos que emigró de oeste a este, hasta ornar las cabezas de los Budas de Gandhara. Jean Seznec<sup>3</sup> ofrece un inventario de motivos paganos que pervivieron en el arte paleocristiano: el nimbo ocupa un lugar privilegiado en esta heredad.

Que el nimbo y la corona eran símbolos vulgares en época de Jesús lo prueba la propia corona de espinas, burla y escarnio de un rey cuyo reino no es de este mundo<sup>4</sup>. Para los iconógrafos bizantinos, el nimbo es sencillamente la luz de Dios, que es dorada, como la corona real, y circular, como la menos cuestionable de las figuras geométricas. Para los griegos era, además, la nube que servía de carro a los dioses o el obsequio que

se le dispensaba a un muerto para sufragar su inmortalidad.

Collin de Plancy<sup>5</sup>, que cosecha esta voz cuando de la aureola no quedaban más que rescoldos, la restituye al dominio esotérico, consignando que el aura, o aureola, es de triple naturaleza y responde a los nombres de  *cuerpo astral, fuerza nerviosa y cuerpo celeste*. Muchas de las fuentes decimonónicas que tematizan el aura —teosóficas, logosóficas, espiritistas, etc.— se han convertido en ciencia soterrada o en literatura, géneros por igual inútiles para establecer cualquier tipo de certidumbre.

Los diccionarios no se deciden a situar límites precisos respecto de las voces “aureola” y “nimbo”. Si bien sus procedencias etimológicas resultan divergentes, la mayoría de las fuentes tratan ambas voces como sinónimos. Respecto de “aureola”, el *Diccionario de la Real Academia* habla de resplandor, disco o círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes sagradas. La voz latina *nimbus*, que en su primera escala aludía a las nubes, nomina hoy al “círculo luminoso con que se rodea, en las representaciones, la cabeza de las figuras sagradas”. Sin mayores precisiones, María Moliner consiente esta afinidad.

Sin embargo —y aplicada al arte medieval— la distinción entre ambos términos no resulta ociosa: el nimbo, o como quiera ser llamado, se diferencia de la aureola por su tratamiento.

Será necesario indagar en fuentes más antiguas y específicas<sup>6</sup> para deslindar significados y añadir que nimbo es “un disco, por lo general dorado, a veces rojo, azul o verde, o a bandas como el arco

---

<sup>1</sup> El nimbo fue adoptado por los romanos en las imágenes de los emperadores deificados (ver James Hall, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, 1987).

<sup>2</sup> *The Square Halo and other mysteries of western art*, Harry N. Abrams, inc. (New York, 1995).

<sup>3</sup> *Los Dioses de la Antigüedad* (Taurus, Madrid, 1981).

<sup>4</sup> Teniendo en cuenta las raíces paganas de la aureola, los padres de la primitiva Iglesia católica trataron de disuadir a los artistas y escritores de que la representaran o describieran. Los manuscritos miniados de la Edad Media revelan que estas admoniciones tuvieron efectos casi nulos.

---

<sup>5</sup> *Diccionario infernal* (Casa Editorial Maucci, Mallorca, 1913).

<sup>6</sup> *Diccionario de arte y arqueología*, de J. W. Mollet (facsimilar de la edición de 1822) (Biblioteca DM, 1998).

iris, colocado *de forma vertical* sobre las cabezas de las personas con santidad, como símbolo de honor”.

Propongo entonces, a despecho de los académicos, llamar *nimbo* al disco que enmarca desde atrás la cabeza (figura 1), y *aureola* —su epígono— al aro que suele reproducirse suspendido en el aire sobre la coronilla del sujeto<sup>7</sup> (figura 2).

Los estadios de esta metamorfosis y su relación con el cuerpo que unge y señala son algunas de las cuestiones a dilucidar en las notas venideras.

### *Del símbolo a la representación figurativa*

Los cristianos adoptaron tempranamente el nimbo. Ya en la catacumba de Comodila (figura 3), del siglo V, hallamos una suerte de protonimbo dorado y refileado en negro, común a Cristo, a la Virgen y al apóstol Pablo. En Ravenna, un mosaico del siglo V muestra a un Cristo nimbado en compañía de Juan el Bautista, mientras que en las catacumbas de San Calixto, del siglo III, dos retratos al fresco figuran a Cristo, con nimbo cruciforme, acompañado por el papa Calixto (a quien el iconógrafo prefirió reducir en tamaño antes que privarlo de un modesto halo). El nimbo circular sirvió también para investir la figura de los evangelistas en la miniatura armenia del Evangelio de Mlkhe, del siglo VII<sup>8</sup>.

Es de suponer entonces que a través de Alejandría y de las comunidades cristianas del Mediterráneo Oriental, el motivo del nimbo dorado arraigó allende el Mediterráneo. De un extremo al otro del Imperio Romano los artistas representaban del mismo modo la fatuidad de sus dioses.

Excepciones mediante, las figuras de Cristo y del Cordero de Dios fueron las primeras en recibir el nimbo, que pronto se extendería a la Virgen y a los apóstoles. Recién en el siglo XIV sería

concedido a los santos, a la paloma y a todos los animales que representarían a los Evangelistas.

Y dado que las cabezas a coronar no eran por igual venerables, se imponía que los iconógrafos establecieran, para identificar a los protagonistas del drama litúrgico, una suerte de taxonomía regular.

Así tenemos que el nimbo circular quedó reservado a los santos —a veces ornado con su correspondiente nombre, en especial durante el gótico tardío<sup>9</sup>—, mientras que el cuadrado<sup>10</sup> (figura 4) fue ocasionalmente utilizado como beneficio de virtuosos que aún no habían abandonado la vida<sup>11</sup> (papas, etc.).

El nimbo corporal —conocido como *mandorla*, en italiano— quedó reservado a Cristo y a la Virgen, aunque los iconógrafos prefirieron sobre todo el nimbo cruciforme para distinguir a Cristo del resto de los discípulos<sup>12</sup>. El triángulo no es de uso frecuente. Simboliza la Trinidad y toca en especial la cabeza del Padre, y eventualmente la del Hijo. Los patriarcas, profetas y demás varones santos del Antiguo Testamento suelen recibir aureolas poligonales. En el arte medieval la llevan incluso San Joaquín, Santa Ana y San José.

La función del arte asociado al apogeo del nimbo era la de crear un universo, si no sobrehumano, por lo menos liberado de ciertas marcas humanas. “La figura de Cristo realzada con oro”, apunta André Malraux refiriéndose a Duccio, “mantenía la trascendencia bizantina: arrancaba a Jesús, y su cuadro al mismo tiempo, de lo humano”.

<sup>7</sup> James Hall añade: “El término *aureola* denota la irradiación que rodea a la figura y parece emanar de ella, no simplemente de la cabeza” (*op.cit.*).

<sup>8</sup> En términos generales, los símbolos que aluden a un Cristo triunfante o resplandeciente preceden por no menos de tres siglos a aquellos que apelan a los escarnios de la cruz.

<sup>9</sup> La tonsura de los sacerdotes sería una especulación temeraria sobre esta corona reservada a los difuntos. Un flammario Lugones aventura otras intenciones, adjudicándolas a Volney (la tonsura como símbolo del sol) y a Brillat Savarin (la tonsura como modo de refrescar la cabeza). Atiende luego a las coloraciones del aura, pero su provecho concierne más al decorador que al investigador (en “El psychon”, *Las fuerzas extrañas*, Centurión, sin fecha de impresión).

<sup>10</sup> El Greco nimba a Cristo con geometría cuadrada, lo cual tal vez debería ser entendido como una licencia personal. Ya entonces el uso canónico de la aureola sólo permanecía vigente entre los iconógrafos bizantinos.

<sup>11</sup> Quizás los estigmas de la cruz oficien de contraparte del nimbo, al tratarse de las únicas señales de bienaventuranza otorgadas en vida.

<sup>12</sup> En ocasiones, esta aureola crucífera prescinde del círculo y se presenta como cuatro haces de rayos dispuestos en cruz.



1) ESCUELA PORTUGUESA DEL SIGLO XV. *Nimbo crucífero* (Cristo velado). 2) GHIRLANDAIO. *Aureola* (San Miguel). 3) CATACUMBA DE COMODILA. *Nimbo paleocristiano* (Virgen en el trono con el Niño y los santos Félix y Adauto). 4) EL GRECO. *Aureola cuadrada* (Cristo cargando la cruz). 5) MICHAEL WOHLGEMUT. *Nimbo aureolado* (La Resurrección). 6) DOMENICO VENEZIANO. *Aureola nimbada* (San Juan en el desierto).

El nimbo indicaba la divina naturaleza del cuerpo. Cuerpo, por otro lado, inmune al dolor, pues era en esencia materia divina. Cuando Giotto o Fra Angelico interpretan pasajes de la Pasión no imprimen, en el rostro de Jesús, rasgos de dolor físico. A expensas de otras lecturas posibles, es como si la comunión del cuerpo con lo sagrado —de la cual el nimbo es su manifestación visible— eximiera de *humanidad* al portador. Los Cristos del arte barroco, sufrientes y solitarios, no lucen en su cerviz más que la corona lacerante del escarnio, mediante la cual parecen validar, sobre esta ausencia, su reclamo amargo y urgente: “Padre mío, ¿por qué me has abandonado?”

### *Del nimbo aureolado a la aureola nimbada: la desacralización del cuerpo*

Con el correr del siglo XV el nimbo se vuelve aureola o, lo que es igual, el símbolo se convierte en objeto. De aquel círculo áureo al aro que apenas proyecta sombra sobre su modelo ha acontecido, además de una crasa simplificación, un rotundo cambio en el pensamiento, que para Bernard Berenson tipifica la transición entre Edad Media y Renacimiento.

En adelante la aureola será un vago resplandor o un aro delgado, suspendido sobre la cerviz del elegido, tan real y tangible como quien la ostenta. Lo que para el artista del siglo XIII era un valor trascendental no es luego sino alusión superficial, fantasía despojada de toda riqueza. Este concepto

suscrito por M. Gauffreteau-Sevy<sup>13</sup> bien podría aplicarse a la representación de la aureola en la pintura italiana y flamenca posterior al siglo XV. Lo cierto es que, en la medida que el gótico evoluciona hacia el realismo, el nimbo se desprende del cuerpo para convertirse en aureola, escindida del individuo por un espacio que señala y denuncia su definitiva desacralización.

En Piero Della Francesca se anunciaba este tratamiento, aunque sus aureolas fuesen en realidad diademas suspendidas sobre la cabeza de Cristo y cuya sustancia, resuelta en una mezcla de texturas de colores diversos, se nos sugiere desconocida.

Se advierten formas de transición o mixtas en obras de Giovanni Bellini (1430-1516), Michael Wohlgemut (1434-1519) (figura 5), Bernardino de Betto Bardi (El Pinturicchio) (1454-1513) y Lorenzo Lotto (1480-1556). Ya no son discos sólidos que enmarcan la cabeza sino aros o nimbos aureolados que no estorban siquiera la visión del paisaje.

En *San Juan en el desierto*, de Domenico Veneziano (1400?-1461), el nimbo se desprende, acaso por primera vez, del cuerpo<sup>14</sup> (figura 6). El aureolado entonces deja de ser instrumento divino para convertirse en sujeto escogido para utilidad y servicio de Dios.

<sup>13</sup> Autor de una de las mejores pesquisas biográficas sobre Hieronymus Bosch (*El Bosco*, Editorial Labor, 1973).

<sup>14</sup> En este caso podría hablarse de aureola nimbada, por cuanto conserva las propiedades del disco pero separada del sujeto.

En Guercino (1591-1666), como más adelante en Carracci, en Van Dyck, en Rembrandt, en Murillo y en Velásquez (figura 7), el nimbo sufre su última mutación: ahora será una orla luminosa que festonea la cabeza de Jesús. Esta consunción es el último juego especular con sus propias raíces paganas: la aureola como atributo básico del dios Helios, el sol. De aquel disco laborioso y macizo de Giotto no ha quedado más que un tocado de luz.

Los pintores posteriores al siglo XV ceñirán definitivamente la aureola a las leyes del volumen y de la perspectiva, tratándola como uno de los tantos objetos que integran la obra. Con la plenitud del arte barroco, la aureola desaparecerá para siempre de la iconografía cristiana de Occidente.

La literatura hagiográfica del siglo XIX parece auspiciar este alejamiento, al tratar el nimbo como un premio póstumo, un trofeo incalculable pero ajeno, en sustancia, al individuo. En la *Luz de la fe y de la ley, entretenimiento cristiano entre Desiderio y Electo, maestro y discípulo* (1828), de Jaime Barón y Arín, la aureola, aunque diversa según pertenezca a una virgen a un santo o a un doctor, es el premio supremo de una vida agotada, como el infierno o el paraíso. El Padre Nicolás Díaz<sup>15</sup> insiste en que la aureola es un merecimiento póstumo y cuestiona a quienes aseveran que Jesús y los ángeles la llevan sobre sí, pues ellos no tienen necesidad de esforzarse por ser perfectos. Estos autores parecen atestiguar por un lado que el cielo está dispuesto a recompensar a los bienaventurados y, por otro, que el obsequio es en especia celeste, radicalmente opuesta al devenir humano<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Tratado del Juicyo Final, en el cual se hallaran muchas cosas muy curiosas y provechosas para la salud de las almas, y recreación de quienes las leyeren* (1599)

<sup>16</sup> Podrá advertirse en estas referencias una dislocación tardía del término: la aureola considerada como premio póstumo era desconocida para los pintores de la Edad Media.

## El nimbo subliminal

La contradicción que la aureola planteaba en términos naturalistas logró zanjarse, en primer término, mediante su emancipación del cuerpo. Luego, aunque en forma aislada, al adquirir carácter subliminal, es decir, al convivir, sin traicionarse del todo, con el artificio pictórico impuesto por los artistas del Renacimiento. Entonces se escamotea en el paisaje y más tarde, rotos los lazos de semejanza, tiende a desaparecer.

Ya no se trata de reducirla a su mínima expresión, como ocurre con Veronese o Rafael, sino de confinarla al decorado, que de ese modo asume un carácter metafórico inédito hasta entonces.



7) VELÁSQUEZ. Orla luminosa (Cristo y la columna) (detalle). 8) ROBERT CAMPIN. Aureola subliminal (La Virgen y el Niño en un interior).

Leonardo Da Vinci, que no menciona la aureola en su famoso *Tratado de pintura*, brinda un ejemplo en *La Última Cena* (1494). Aquí la aureola queda sugerida por el arco que rodea la cabeza de Cristo. Su materialidad ha sido abolida: sólo resta enmascararla en el resto de los elementos de la composición.

Algo similar ocurre con *La Virgen y el Niño en un interior* (1440), de Robert Campin (figura 8), donde la aureola queda representada en los arcos concéntricos del respaldo de mimbres, mientras que la llama que surge por detrás simboliza la presencia del Espíritu Santo.

Hieronymus Bosch echa mano a la corona de espinas como emblema regio y burlesco. En *La coronación de espinas* (1490), uno de los verdugos, enfundado en guantes negros, ostenta la corona sangrante sobre la cabeza de Jesús, como si a su pesar diera testimonio de la pureza del condenado.

Lorenzo di Credi —último convidado a esta cena— vivió obsesionado por el genio de su discípulo y maestro, Leonardo da Vinci, luego por el juego especular y al fin por la brutal coincidencia. En su versión leonardesca del *Retrato de una joven* (circa 1500) utiliza el halo de enebro (*juniperus*, en latín) para nimbar a su modelo, de nombre Ginebra

(Juniper). Un retruécano que acaso hubiera hecho gracia a Lewis Carroll o al propio Joyce.

En estas obras la existencia de la aureola ya es un hecho meramente virtual. Nos es sugerida por un elemento arquitectónico, o por una trama de mimbre, o por un personaje antagonico, que con su actitud, valga la paradoja, parece negarse a desterrar uno de los símbolos más preciados de la imaginaria cristiana.

### *Nimbos a perpetuidad*

Uno de los problemas que plantea el arte barroco podría resumirse en este interrogante: ¿Cómo representar la sacralidad sin echar mano al símbolo que, por su propia naturaleza, excede naturalmente los límites de lo humano? ¿Bastarán la humillación del Ecce Homo, el raudal de sangre, el rapto extático y la hartura del resurrecto para elevarnos más allá del mundo de las apariencias?

Sea como fuese, la aureola tardaría en ser desarraigada por completo. El *Diccionario Hispanamericano*, de 1912, justifica su abolición con el pretexto de que “hoy se procura dar a las figuras un idealismo religioso, y se suprime la aureola en los buenos cuadros”. Según Ralph Brewster<sup>17</sup>, algunos iconógrafos del Monte Athos consienten la aureola pero sin entusiasmo, con lo que reconocen, sin saberlo, que la aureola no debería existir por el simple hecho de que simplemente *no existe*. Tampoco existe, según afirmó el papa Juan Pablo II en una homilía pronunciada en 1991<sup>18</sup>, el infierno como lugar físico sino como “estado espiritual”. Signos éstos de la fatiga con que las fugaces imágenes del siglo XX reciben a la morosa imaginaria de una cristiandad en perpetuo declive.

Iannis Christoulakis<sup>19</sup> establece una serie de patrones comparativos entre la evolución del arte bizantino y la pintura religiosa de Occidente. El ícono, asegura, se precia de no interponer la im-

pronta del artífice entre el devoto y su Dios. De allí su ferviente anonimato, de allí su incólume hieratismo. Cuando el arte sagrado deja de ser anónimo sólo responde a la vanidad del hombre. ¿Podría explicarse a través de ambos modelos la evolución y muerte de la aureola?<sup>20</sup> En todo caso, la delicadeza es propia de los hombres, no de Dios.

### *Las cabezas trocadas*

Como mencioné al principio, la supervivencia de la aureola se ha vuelto materia de disquisición esotérica. La sobrenaturalidad irradiante de Cirlot se ajusta a patrones de visión incorregibles para cualquier oftalmólogo.

En la literatura fantástica del siglo XIX la aureola se ha vuelto ominosa o salvaje. En tanto carece de materialidad puede asumir diversas apariencias —sombra, desgarro, desdoblamiento— reunidas todas bajo el influjo del mismo espanto. Maupassant duda y al fin cree oír un nombre de boca de nadie, que a cualquier iconógrafo sonaría familiar: *El Horla*. Frente al espejo, El Horla es luz y bruma, aureola y nimbo a la vez<sup>21</sup>. El protagonista contrata a un cerrajero para sellar su casa con persianas de hierro, pero no hay caso: El Horla vive en él y morirá con él.

Hará falta sumergirse en el tenue escepticismo con que los desarraigados de la Iglesia tratan a sus dioses para dar con el tono melancólico que conviene a esta última escena. Al fin y al cabo, la tragedia del nimbo es también la de aquellos cuerpos empavesados que lideran procesiones y ante los cuales oran las devotas.

Ana Martínez Arancón era devota de San Juan Damasceno. En su juventud —hoy se dedica a los acápites y a las notas fuera de texto, que prolongan brillantemente su obra— compuso un *Santoral extravagante*<sup>22</sup>. Se trata de un diálogo a solas con las

17 *Las seis mil barbas de Athos* (Espasa Calpe, Buenos Aires, 1946)

18 La homilía sobre el infierno fue pronunciada por Juan Pablo II en la audiencia del miércoles 28 de julio. Dijo: “Las imágenes de la Biblia deben ser rectamente interpretadas. Más que un lugar, el infierno es una situación de quien se aparta del modo libre y definitivo de Dios”.

19 *Compendio de utilería sagrada* (Verbo Infinito, Moscú, 1943)

20 “El nimbo es fastuoso; la aureola, sutil. El nimbo inviste, la aureola señala”. (Op. cit. pág. 32)

21 “Tanta luz, tanta claridad, ¡y no me veía reflejado en el espejo! El espejo se mostraba claro, profundo y vacío. ¡Qué miedo tuve! De pronto comencé a verme reflejado entre una bruma densa que se desvanecía poco a poco. Era como un eclipse”.

22 En la colección Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados (Editora Nacional, Madrid, 1983).

imágenes esculpidas de un deambulatorio, que bien podría ser el de la Catedral de Sevilla o el de cualquier parroquia de su Logroño natal.

Me permitiré, para no consentir mi manía por la moraleja, reproducir el último párrafo del último capítulo, donde la narradora se enfrenta, al pie del altar mayor, con el Crucificado:

*“Al comenzar este libro pretendía ofrecer al lector una especie de mitología cristiana. Así lo dije. Las páginas de este volumen muestran el fracaso a que está condenado cualquier intento de este tipo. He leído las vidas de estos santos, las he interpretado, las he vuelto a escribir. Pero no se puede componer una historia fabulosa con estas*

*pobres gentes. No son ni siquiera terribles, como los veía en mis incursiones infantiles por las iglesias. Son seres enormemente tristes, a veces tremendamente asustados. No hay en ellos la menor grandeza. Sólo queda, como rastro de su vida, la sugerencia de alguna metáfora feliz, o la obsesión de alguna imagen que asalta nuestra vida con reiterada violencia, y que ya entra en el tibio y familiar círculo de nuestros horrores cotidianos.*

*Ahora, hoy, con melancólica y serena lucidez, constato que una parte de mi infancia se ha ido para siempre.”*

Buenos Aires, al 25 de marzo de 2010