

## LA TRADICIÓN HELENÍSTICA Y LA ICONOGRAFÍA DEL BAUTISMO EN BIZANCIO

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA

### SUMMARY

The present study analyses the evolution of the components in the iconographic outline of the Baptism from its Paleochristian origins until its last enrichments in the Late Byzantine Age. It is an attempt to demonstrate up to what point the Bizantine artists, thanks to their profound knowledge of the Graeco-Roman art, could little by little rediscover a system of religious representation which had been used in the Pompeian painting and in the Imperial pagan sarcophagi.

Para aquel que se asoma al estudio del arte bizantino, y en especial para quien, familiarizado con el arte clásico, se interesa por las prolongaciones del helenismo a lo largo del medioevo oriental, sin duda el fenómeno más fascinante lo constituyen los sucesivos «renacimientos» que jalonan la historia de Bizancio. Durante más de un milenio, el recuerdo del arte helénico y romano se rejuvenece aquí y allá, en sobresaltos que han podido ser llamados «renacimiento constantiniano», «renacimiento macedónico» o «renacimiento de los Paleólogos», por recordar tan sólo los más generalmente aceptados.

En realidad, estos «renacimientos», vistos con mayor amplitud histórica, no son más que eslabones en toda una cadena que tiene como precedentes, por ejemplo, los «renacimientos» adrianeo y galiénico, y representan tan sólo momentos destacados de un todo continuo: el que algún estudioso de Bizancio ha denominado «helenismo perenne»<sup>1</sup>. Su explicación es sencilla, sobre todo a través de los planteamientos de Bianchi Bandinelli. Cuando, acaso a principios del siglo II d.C., el arte romano adquiriera una formulación clara —tómese como punto de partida la

---

1 KITZINGER, E.: «The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, II/2 (JöB, 31/2) Wien, 1981*, p. 657 ss., *passim* y, en particular, p. 661.

Columna de Trajano, por ejemplo—, adoptando el poder del emperador, para su arte oficial, una estética concreta, ésta se basará en la inserción de detalles estilísticos propios del helenismo (actitudes de los personajes, trabajos de las telas u otros elementos táctiles) dentro de estructuras de tradición «plebeya» o popular, de larga tradición desde la época etrusca (composición paratáctica, perspectivas planas, etc). Entonces, a partir de ese momento, la estética de los artistas tenderá a polarizarse: por un lado irán el arte popular y el arte oficial, cada vez más unidos elaborando su retórica de estructuras simples, con escenas sencillas, totalmente descriptivas y con fáciles símbolos del poder centralizado: figuras hieráticas y frontales, posturas repetitivas, paisaje escaso o nulo. Será el arte de los exvotos provinciales, el de los emperadores del Bajo Imperio, el de los cultos nuevos, como el de Mitra o el cristianismo.

Por el otro lado, a la defensiva y perdiendo clientela ante el prestigio de que siempre gozan los ámbitos oficiales, se mantendrá el arte de raigambre helenística. Es el de la aristocracia elegante y educada en la cultura y la lengua de los griegos del pasado; gente con formación literaria y filosófica, que ama la vieja y complicada mitología, la sabia composición unitaria de los cuadros, la armonía de las posturas, la expresividad de las miradas, la fusión de los personajes en la naturaleza. Y este arte helenístico no había muerto, en contra de lo que a veces se afirma, a principios del período imperial: cierto que en los siglos I al III d. C. se multiplicaron las meras copias de obras griegas —gracias a las cuales conocemos la estatuaría del clasicismo helénico, como es bien sabido—, pero también se elaboró entonces todo un conjunto de obras novedosas, con planteamientos plásticos peculiares y propios: ni los llamados «relieves neoclásicos» adrianeos son copia de nada helenístico, ni tienen precedente directo tantos sarcófagos mitológicos del siglo II y aun del III, ni es posible considerar simples repeticiones de pinturas helenísticas tantos y tantos mosaicos de claro lenguaje «clásico» helénico que tapizan las casas y villas de todo el ámbito mediterráneo.

Hubo por tanto un arte «helénico imperial», evolución independiente del clásico y helenístico en la misma medida en que, en el campo literario, la «segunda sofística» y los autores que trabajaron en su entorno mantuvieron su independencia respecto a sus antecesores de siglos atrás. Y la observación es importante porque, salvo contadas excepciones, es este arte «helénico imperial» el que servirá de punto de referencia a los «renacimientos» bizantinos. Sólo por ello merecería un tratamiento histórico y estético que todavía nadie le ha concedido.

Pese a la neta oposición de principios y planteamientos, no estuvo nunca cerrada la comunicación entre el arte oficial del emperador —con su acompañante pobre, el arte plebeyo— y el arte helénico del período imperial. El primero, al elaborar sus esquemas, fue tomando algunos elementos «prestigiosos» del segundo (calidad de talla, etc.), e incluso estructuras compositivas que el helenismo había creado para sí (la perspectiva polignótica, o ciertas composiciones centradas que se elaboraron para los monarcas helenísticos, por ejemplo). Y, por su parte, el arte helénico culto, en virtud de su creciente aislamiento y debilidad, se fue abriendo a ciertos planteamientos del arte oficial y popular (desinterés progresivo por el paisaje a expensas de las figuras, tendencia hacia las perspectivas planas, inexpresividad de las caras, algunos esquemas cargados de simetrías o de repeticiones). Incluso podrían citarse algunas obras (por ejemplo, bastantes sarcófagos de tema guerrero) que se hallarían en el centro del puente entre el arte oficial y el arte de carácter helénico, creando síntesis inestables, aunque a veces geniales.

Nacido en un ambiente judaico ajeno e incluso opuesto al paganismo y su mitología griega, crecido en círculos sobre todo plebeyos, y definitivamente asentado por un emperador que quiso convertirlo en un brazo de su poder, el cristianismo surgía con un encuadre claro desde el punto

de vista estético. Lo helénico y lo pagano simbolizaban el mal, y por tanto la plástica de tradición helenística era la menos apropiada para traducir la nueva fe.

Sólo un resquicio de duda nos queda, una posibilidad de que tal planteamiento no fuese tan exclusivo. Sabemos que las ideas estéticas de los primeros escritores cristianos fueron prácticamente nulas, y que por tanto no hubo directrices teóricas en el aspecto estilístico. Si la naturalidad de la elección en este campo no vino avalada, por tanto, por ninguna imposición concreta, ¿no pudo ocurrir que personajes de refinada educación desearan, incluso después de su bautismo, conservar sus raíces artísticas, y se hiciesen ilustrar, para su uso privado, manuscritos, o grabar vajillas, con temas bíblicos en estilo clásico? Aunque carecemos de pruebas fehacientes, ciertos fenómenos «renacentistas» posteriores, sobre todo en la iconografía del Antiguo Testamento, tendrían una buena explicación en esta posibilidad <sup>2</sup>.

A lo largo de los siglos IV y V, y aun a principios del VI, caben todavía relaciones directas entre el arte oficial y paleocristiano y los restos, cada vez más repetitivos pero aún vivaces, de la corriente clasicista. Es el mundo de los mosaicos tardoimperiales, de las bellas bandejas de plata con figuras de la tradición mítica, el mundo en que se configura el arte copto con sus fuertes caracteres locales. Después, sobrevendrá la crisis final del clasicismo: vencida la religión pagana, sus figuras pasan a ser temas de carácter alegórico o meros exponentes de prestigio cultural: los viejos temas se repiten sin novedades (caso bastante común en el campo de la platería), o en versiones esquematizadas (telas coptas, por ejemplo), o bien cobran posturas e iconografías propias de la tradición imperial y paleocristiana <sup>3</sup>. A partir de entonces, los «renacimientos» dejarán de ser inyecciones a una veta discutida o moribunda y cobrarán un carácter nuevo, el de verdaderas vueltas a un pasado concluso.

Mucho se ha discutido, y se discutirá, sobre el alcance real de los «renacimientos» justiniano, macedónico y paleólogo, tan distintos los tres por lo demás. Qué papel tuvieron en cada uno de ellos las copias de obras del «helenismo imperial», hasta qué punto se crearon composiciones nuevas por artistas impregnados de una cultura artística ya entonces «arqueológica», qué razones tuvo el poder imperial para fomentar estas vueltas al pasado <sup>4</sup>, y hasta qué punto se reconocían o interpretaban los temas antiguos. Podrán analizarse los diversos niveles en los que actúa esta inspiración clásica, desde la simple imitación de formas y motivos en algunos marfiles tallados del período macedónico hasta el más profundo sentido del paisaje o del ambiente que se revela en mosaicos justinianos y en muchas pinturas de los últimos siglos del imperio. Nosotros no vamos a entrar en esas querellas aquí: lo único que deseamos, de forma acaso más superficial y sin duda más anecdótica, es fijarnos en un caso concreto, en una iconografía particular dentro del arte bizantino. Y con ello intentaremos apuntar una idea interesante a nuestro entender: si en Bizancio hubo «renacimientos», e incluso un «helenismo perenne» del que éstos serían sólo exponentes puntuales, es porque tal «helenismo» corría

---

2 Sobre este asunto, y, en general, sobre la originalidad o no del «renacimiento macedónico» respecto a posibles modelos justinianos o anteriores, véanse, por ej., BUCHTHAL, H.: *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1938 (reed. 1968), p. 46; GRABAR, A.: *La peinture byzantine*, Genève, 1979 (2.<sup>a</sup> ed.), pp. 32-46; BELTING, H.: «Problemi vecchi e nuovi sull'arte della cosiddetta 'Rinascenza Macedone' a Bisanzio», *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, XXIX, 1982, *passim*, o ELVIRA, M. A.: «'Oros Bethlehem'. En torno a un esquema compositivo», *Actas de las VIII Jornadas sobre Bizancio* (en prensa).

3 Recuérdese, a título de ejemplo, el tapiz copto de Hestia en la colección Dumbarton Oaks, donde la diosa aparece como una Virgen flanqueada por dos hileras verticales de *putti* y otras dos figuras simétricas (FRITZ VOLBACH, W.: *Early Decorative Textiles*, London, etc. 1969, fig. 32).

4 KITZINGER, E.: *op. cit.* en nota 1, p. 672.

profundamente en la mentalidad bizantina, y no sólo porque, en ciertos períodos, intereses políticos o culturales concretos impusiesen criterios desde arriba.

El tema iconográfico que hemos escogido es el del Bautismo. Y lo hemos hecho porque es sin duda en él donde nuestra tesis se refleja con más fuerza, multiplicando paralelismos y coincidencias. Obviamente, y por esta misma razón, se trata de un caso aislado; pero no puede considerarse una excepción: lo que vamos a vez en la evolución del tema del Bautismo, es decir, que el arte bizantino tiende por sí mismo a recuperar, a lo largo de los siglos, formas y estructuras del «helenismo imperial» que se habían perdido en el arte paleocristiano, es algo que podría comprobarse en otras iconografías sacras; nosotros mismos, en otra ocasión, ya hemos intentado plantearlo en la de la Natividad, depositaria de tantas reminiscencias o aspiraciones bucólicas durante el medievo griego <sup>5</sup>.

El punto de partida para la imagen del Bautismo lo hallamos, ya antes de la Paz de la Iglesia, en ciertas pinturas de catacumbas y en algún sarcófago aislado <sup>6</sup>. Se trata de un esquema muy simple, que podemos ejemplificar en el sarcófago de S.<sup>ta</sup> María Antiqua, de Roma, fechable hacia el año 270 (fig. 1) <sup>7</sup>: S. Juan, sobre una roca, coloca su mano sobre Jesús; y éste, con los pies sumergidos en unas ondas, está figurado como un niño, en virtud de la costumbre litúrgica de llamar *pueri o infantes* a los catecúmenos. Por encima de la cabeza de Jesús, ocupando la única zona no cubierta por los cuerpos de los dos personajes, completa el grupo la paloma del Espíritu Santo, que descende desde el cielo. No podría imaginarse una estructura más sencillamente narrativa, simple traducción del relato evangélico al lenguaje directo y popular de la plástica plebeya. Sólo los detalles anatómicos y los pliegues del vestido nos hablan de leves aportaciones del clasicismo, las normales en la época.

Tan sencilla iconografía, acaso de las más torpes y banales del arte paleocristiano primitivo, estaba, sin embargo, llamada a un desarrollo exuberante a lo largo de los siglos. Poco a poco, ensayando modificaciones y añadidos, rechazándolos a veces y afirmándolos otras, la imagen del Bautismo va a ir cobrando una aparatosidad que casi parece regida por una ley inconsciente. Permítasenos que la presentemos sólo desde ese punto de vista, renunciando a las infinitas variantes, a la existencia de escuelas locales y a otros fenómenos que pueden verse descritos con mayor detalle y exactitud en estudios especializados al respecto <sup>8</sup>. Allí podrán verse los problemas iconográficos que presentan las actitudes de las manos de los protagonistas, o las variantes de la vestimenta que portan, etc.; aquí, en cambio, sólo nos va a interesar el progresivo enriquecimiento de la composición.

El primer paso lo supone, ya desde fines del siglo III, el deslizamiento de Jesús niño hasta el centro del cuadro. Para ello, podrá completarse la escena con una caña, símbolo del río Jordán,

---

5 ELVIRA, M. A.: *op. cit.* en nota 2, *passim*.

6 Sobre la historia de la iconografía del Bautismo pueden verse, sobre todo, CABROL, F. y LECLERC, H.: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1925, s.v. «Baptême de Jésus» (que citaremos a partir de ahora como *DACL*); MILLET, G.: *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960 (2.<sup>a</sup> ed., la primera es de 1916), pp. 170 ss.; RÉAU, L.: *L'iconographie de l'art chrétien*, T. II, 2, Paris, 1957, p. 296 ss., y SCHILLER, G.: *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I, Darmstadt/Kassel, 1981, pp. 137 ss. (que citaremos a partir de ahora como *ICK*).

7 GRABAR, A.: *Christian Iconography. A Study of its Origins*, London, 1980 (2.<sup>a</sup> ed.) (que citaremos a partir de ahora como *CI*), fig. 22; GERKE, F.: *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin, 1940, Lám. 52, 2; *ICK*, fig. 353; *DACL*, fig. 1.291.

8 Véanse obras citadas en la nota 6.

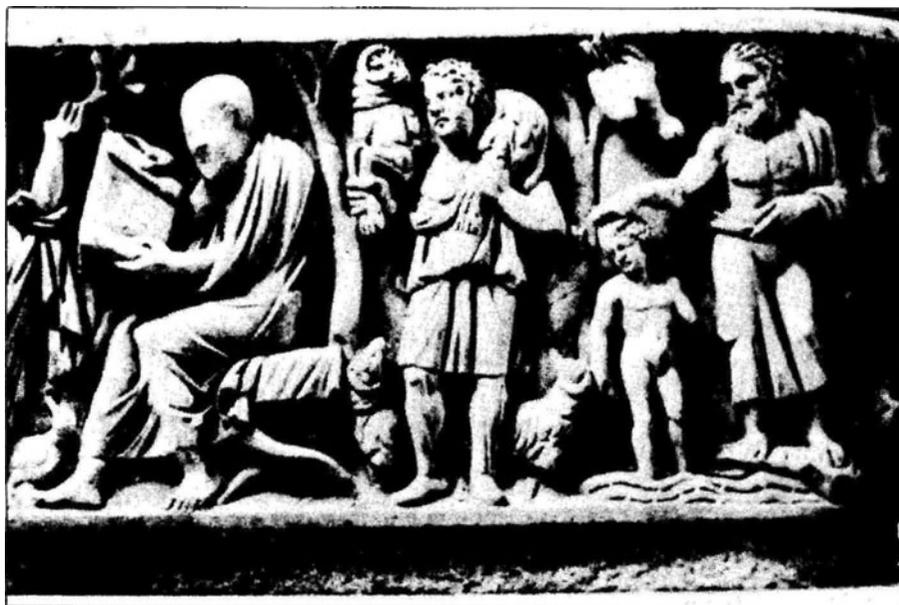


FIGURA 1

o con la propia corriente del río, colocada de forma vertical como una cascada. Es lo que podemos ver, por ejemplo, en un sarcófago del Museo de las Termas (fig. 2) <sup>9</sup>.

En el siglo V se da una nueva adquisición definitiva: el río pasa a ser reflejado por su personificación mitológica, un personaje masculino, generalmente barbado, que sostiene una vasija de la que fluye su corriente y, a veces, una caña alegórica. A primera vista, podría pensarse en una intrusión pagana y helénica; pero no es así: este tipo de personificaciones geográficas había sido aceptado desde mucho tiempo atrás, prácticamente desde el helenismo, por la iconografía monárquica y después imperial, y por tanto no resulta raro verlo en imágenes cristianas de los siglos V y VI <sup>10</sup>; incluso antes aparecen estas figuras, carentes ya de sentido religioso, en la plástica paleocristiana <sup>11</sup>. Lo importante, pese a todo, no es tanto tal adquisición, que podemos recordar en mosaicos del Baptisterio de los Ortodoxos y del de los Arrianos, en Rávena <sup>12</sup>, sino el hecho de que el Jordán personificado del Bautismo perpetúe su presencia a lo largo de los siglos, mientras que otras personificaciones parecidas desaparecen.

El siglo VI, con la particular vivacidad creativa que caracteriza el reinado de Justiniano,

<sup>9</sup> GRABAR, A.: *L'arte paleocristiana (200-395)*, Milano, 1980 (2.ª ed.), fig. 139; GERKE, F.: *op. cit.* en nota 7, Lám. 48, 2; *ICK*, fig. 349; *DACL*, fig. 1.293.

<sup>10</sup> Recuérdense, por ejemplo, el sol y la luna figurados como cabecitas a los lados de la cruz, o el río que aparece bajo la Teofanía de Cristo en el ábside de Hosios David en Tesalónica (GRABAR, A.: *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, fig. 141), o las Horas —estaciones del año— figuradas en la Biblia de Cotton (*CI*, fig. 224).

<sup>11</sup> Recuérdese el río que contempla la ascensión de Elías en un sarcófago del Louvre (*CI*, fig. 282; GERKE, F.: *op. cit.* en nota 7, Lám. 10, 1), o la imagen del Cielo bajo los pies de Cristo en el sarcófago de Junio Basso (*CI*, fig. 111; GERKE, F.: *Der Sarkophag des Junius Bassus*, Berlin, 1936, fig. 5) y en otro del museo de Letrán (*CI*, fig. 109).

<sup>12</sup> En este último, con el conocido error iconográfico de colocarle al río unos cuernos de pinzas de cangrejo, como si se tratase de Océano o de un tritón.



FIGURA 2

del siglo VI —y, según parece, por influjo de una innovación iconográfica siria o palestina—, se da una solución clarividente: a partir de entonces, Cristo, siguiendo el relato evangélico, será adulto, y por tanto podrá comenzar a aumentar su tamaño hasta convertirse por sus dimensiones en el gran centro de la composición.

13 La obra se halla en el museo de Lyon (véase *ICK*, fig. 360, o GRABAR, A.: *op. cit.* en nota 10, fig. 340). Tampoco parece tener trascendencia el grupo de tres ninfas o bañistas (o el río y dos ninfas) que aparece bajo la figura de Jesús en un medallón de la col. Dumbarton Oaks (GRABAR, A.: *op. cit.* en nota 10, fig. 370).

14 Aunque su número no es fijo, tiende a crecer con el tiempo: suelen ser uno o dos hasta el siglo XI, imponiéndose a partir del XII (aunque hay precedentes) el grupo de tres. En casos más raros (por ej., la esteatita de la catedral de Toledo —véase TALBOT RICE, D.: *Byzantine Art*, Norwich, 1968 (4.ª ed.), fig. 423—, del siglo XII) puede haber cuatro ángeles, y aún más en épocas tardías (por ej. cinco en el icono de Miguel Damaskinos en S. Giorgio dei Greci de Venecia —Véase CHATZIDAKIS, M.: *Icones de Saint-Georges des Grecs...*, Venise, 1975, n.º 31, Lám. 23—, de la 2.ª mitad del siglo XVI).

15 Se halla, como es sabido, en Rávena; véanse: *ICK*, fig. 361; *DACL*, Fig. 1.303; MORATH, G. W.: *Die Maximianskathedra in Ravenna*, Freiburg, 1940, pp. 45 ss.

multiplica la importancia de aditamentos en torno a la figura de Jesús. Intentando arropar al personaje central, algunos artistas llegan incluso a colocar figuras míticas sin futuro: tal es el caso de un tallista de marfiles, que añadió en la parte alta los bustos del sol y la luna, acaso inspirado en iconografías contemporáneas de la Crucifixión<sup>13</sup>; pero lo más común fue que se aceptaran y fijaran de forma definitiva nuevas aportaciones: así, la personificación del Jordán pasa a ocupar la parte baja del cuadro, entre las aguas, al tomar su puesto, frente a S. Juan, uno o varios ángeles<sup>14</sup>: es lo que vemos en la bella talla en marfil de la cátedra de Maximiano (fig. 3)<sup>15</sup>. Mientras, en otras obras, contemplamos cómo la leve figura de la paloma se refuerza, en la parte alta, con un semicírculo, abstracta figuración de los cielos, y cómo de él sale a veces un rayo, o la mano de Dios, o ambas cosas a la vez.

Casi parece que la pequeña figura infantil de Jesús va a quedar aplastada entre tantos personajes que la abruman, cuando, a fines



FIGURA 3

En los siglos oscuros que van del VII al IX —fines del período protobizantino y época iconoclasta— no faltan las novedades: empiezan a aparecer figuras complementarias (dos discípulos detrás de Juan, que podrán desaparecer o ser substituidos por grupos de testigos en obras tardías), y, sobre todo, comienza a adquirir valor el paisaje; el río se elabora como una gran campana capaz de semiocultar, en la zona central, la figura desnuda de Cristo. El bello resultado lo hallamos, en el siglo XI, en los grandes mosaicos griegos de Hosios Lukas, la Nea Moní de Chios y la iglesia de Daphni. Si tomamos como ejemplo el primero de ellos (fig. 4) <sup>16</sup>, en el que, sin embargo, faltan los discípulos, vemos el nuevo paisaje, aún esquemático, y, en él, los primeros detalles naturalistas: el árbol y el hacha —recuerdo de Mateo, 3, 10—, y una cruz que, al parecer, señalaba a los peregrinos medievales el lugar del bautismo de Jesús <sup>17</sup>.

A partir del siglo XI, y hasta la caída de Constantinopla en el XV, aún habrá de evolucionar en Bizancio la iconografía del Bautismo. Desde fines del siglo XII tenderán a desaparecer la cruz y los dos discípulos, pero, a cambio, otros enriquecimientos subsanarán con creces estas pérdidas, animando más aún la escena: el paisaje empieza a cobrar realismo y a ensancharse, desarrollándose las crestas de unos montes laterales que dejan pasar, como en un abrupto tajo, el curso del río. En este paisaje se multi-

plican a veces las figuras, dando lugar incluso a escenas secundarias; pero eso no es todo: el río se anima, llenándose de peces, bañistas <sup>18</sup>, y hasta barcos <sup>19</sup>. A los pies de Cristo, simétricamente con respecto a la personificación del Jordán, se generaliza otra personificación, la del Mar <sup>20</sup>, una

<sup>16</sup> Véanse: ICK, fig. 362; DIEZ, E./DEMUS, O.: *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge (Mass.), 1931, fig. 6.

<sup>17</sup> Para estas interpretaciones, ver RÉAU, L.: *op. cit.* en nota 6, pp. 298-299.

<sup>18</sup> Un precedente de este detalle anecdótico se da ya en el Bautismo de la Nea Moní de Chios (véase, por ej., GRABAR, A.: *Mosaicos griegos bizantinos*, México-Buenos Aires, 1964, figs. 16-17).

<sup>19</sup> Este curioso aditamento, totalmente desproporcionado junto a la gran figura de Jesús, aparece por lo menos en la Panaghia Kera de Kritsa (Creta), de los siglos XIII-XIV (BORBOUDAKIS, M.: *Panaghia Kera, Byzantine Wall-Paintings at Kritsa*, Athens, s.a., fig. 19).

<sup>20</sup> Según OUSPENSKY, L. y LOSSKY, V.: *The Meaning of Icons*, New York, 1983 p. 165, la presencia de este personaje se debe al hecho de que el paso del Mar Rojo por Moisés fue la prefiguración del Bautismo. Mar y Jordán aparecen relacionados en el salmo 114, 3: «La mar vio, y huyó; el Jordán se volvió atrás», en un contexto que trata de la salida de Israel de Egipto y su llegada a Judá.



FIGURA 4

mujer semidesnuda que parece cabalgar sobre un león marino, como las antiguas nereidas <sup>21</sup>, o, más sencillamente, sobre un pez <sup>22</sup>.

Y no se para aquí el afán por las personificaciones de carácter mitológico: en lo alto de los montes, y cargados con sus vasijas de las que arrojan sendas corrientes, aparecen dos ríos más: son el Jor y el Dan, que se unen para formar el Jordán, según S. Jerónimo <sup>23</sup>. La consecuencia final son complejos cuadros como el fresco de la Peribleptos de Mistra, de mediados del siglo XIV <sup>24</sup>, o el icono serbio del mismo siglo que presentamos en nuestra fig. 5 <sup>25</sup>. Cristo se destaca en el centro, alto, claro (ya no le cubre la corriente, y por tanto tiende a destacarse sobre el agua oscura). Alrededor de él, desde el cielo, desde el fondo del río, encaramados en los montes zigzagueantes y verticales, múltiples personajillos —ángeles, S. Juan, testigos, personificacio-

21 Esta iconografía del mar aparece cuidadosamente dibujada en los mosaicos de Torcello, del siglo XII (véase DIEHL, Ch.: *La peinture byzantine*, Paris, 1933, lám. XXXI), y tiene múltiples modelos en la Antigüedad (véanse nereidas de este tipo, por ejemplo, en REINACH, S.: *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Paris, 1922 (que citaremos a partir de ahora como *RP*), p. 37, 1; 39, 1 y 5; 40, 1, 4 y 5; 42, 1-3; 43, 13, etc.). Es un motivo que se perpetúa incluso a través de tejidos (por ej., el conservado en el tesoro de la catedral de Sion, de los siglos IV-V; véase FRITZ VOLBACH, W.: *op. cit.* en nota 3, fig. 1) y de relieves en el Egipto copto.

22 Por ej., en el Bautismo de la Capilla Palatina de Palermo, del siglo XII (DEMUS, O.: *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 19, A). También hay casos, probablemente más antiguos, en los que lleva un remo como único atributo (CLÉDAT, J.: *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904, Lám. XLV).

23 RÉAU, L.: *op. cit.* en nota 6, p. 298.

24 Véase, por ej., en CHATZIDAKIS, M.: *Mistra*, Athènes, 1983, p. 82, fig. 50, o, reducido a la parte central, en ICK, fig. 363.

25 Se halla en el museo de Belgrado. MILOSEVIC, D.: *El arte en la Servia medieval de los siglos XII al XVII*, Madrid, 1981, p. 17, n.º 8; WEITZMANN, K. et alii, *Frühe Ikonen*, Wien/München, 1965, fig. 175.



FIGURA 5

nes míticas— centran su interés en la epifanía de Jesús, en su afirmación como Dios. Sólo permanecen al margen, limitándose a animar la escena, los peces, los bañistas y una escena paralela, a la izquierda, con los mismos protagonistas que la escena principal: se trata del encuentro de Jesús y Juan, inmediatamente anterior al Bautismo. Es el grado máximo de complejidad para la iconografía que estudiamos, pues ésta, después, tenderá a repetirse sólo en formulaciones más resumidas. En realidad, hemos llegado al final de la evolución enriquecedora constante que antes anunciábamos.

Y es precisamente ahora, al haber alcanzado los últimos logros del «renacimiento paleólogo», cuando hemos de volver la vista atrás, al remotísimo período de los siglos I a. y I d.C. Si, haciendo por completo abstracción de la temática y fijándonos sólo en la composición, nos enfrentamos ahora a un cuadro como el de *Perseo y Andrómeda* de la pompeyana Casa Reg. IX, 7, 16, que mostramos en nuestra fig. 6, nos daremos cuenta

de que no hay muchas diferencias en el diseño general: aquí, la relación entre el monte y el llano o el agua se ha invertido, de modo que es la alta montaña lo que se eleva en el centro; pero la composición tripartita es idéntica, y en ella se destaca la figura principal en el centro, clara sobre fondo oscuro. A Andrómeda se acerca Perseo, como el Bautista a Jesús, y en torno se agrupan las otras figuras (las ninfas y el monstruo marino). Incluso en un lado se desarrolla una escena inmediata: la de la presentación de Perseo al padre de Andrómeda.

No se trata de una semejanza casual entre dos cuadros aislados y excepcionales. En época romana podríamos mencionar, como composiciones también cercanas a nuestro Bautismo tardío, y pertenecientes a tendencias helenizantes, algunos cuadros, también pompeyanos, con el tema de Icaro, y éstos, sí, con el mar en el centro entre dos altas rocas<sup>26</sup>. Pero ni siquiera es necesario rastrear exhaustivamente los restos del patrimonio pictórico romano: en realidad,

26 Véase, por ej., en *RP*, p. 184, 1 y 4.



FIGURA 6

sabemos que la pintura de época imperial creó, y así lo hemos indicado en otro estudio <sup>27</sup>, lo que puede llamarse el «cuadro de epifanía»: un tipo de composición en el que un dios, o un acontecimiento mítico de gran importancia, aparecen en el centro, y, alrededor, se arremolinan hombres, héroes, personificaciones geográficas y dioses, embelesados o entretenidos por el gran foco central. Son cuadros como los que Filóstrato el Viejo describe en su *Faetonte* o en su *Semele* <sup>28</sup>, y de los que tenemos plasmaciones concretas, por ejemplo, en ciertos sarcófagos con la aparición de Dioniso <sup>29</sup> o la caída de Faetonte <sup>30</sup>, entre otras obras <sup>31</sup>. Estas composiciones, con orígenes tan remotos como los frontones del Partenón, quizá se elaboraron tomando como base tondos helenísticos del tipo de la Tazza Farnese o la Pátera de Aquileya <sup>32</sup>; a partir de estas obras, situadas a caballo entre el arte oficial monárquico y el cuadro mitológico, se abriría una vía doble: por una parte se desarrollarían temas imperiales, como en la coraza del Augusto de Pri-

27 ELVIRA, M. A.: «Las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo y el paisaje del período imperial», en *Homenaje al Profesor Antonio Blanco Freijeiro*, Madrid, 1989, pp. 319-339.

28 Respectivamente, I, 11 y I, 14 de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo.

29 Véase, por ej., MATZ, F.: *Die dionysischen Sarkophage*, I, Berlin, 1968, n.ºs 45-47 y 216.

30 Puede verse, por ej., SICHTERMANN, H. y KOCH, G.: *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen, 1975, Kat. 66.

31 Podría añadirse, por ej., la escena de Heracles y Quirón del mosaico de S. Leu (Portus Magnus) en el museo de Orán (*RP*, p. 189, 6), o la pátera de plata de Bizerta con el tema de Marsias (REINACH, S.: *Répertoire de reliefs grecs et romains*, Paris, 1909 a 1912, II, p. 8, 3), más ilustrativa porque, gracias a su forma circular, permite al personaje central estar rodeado, y no sólo flanqueado, por otros personajes. Algo parecido puede decirse de una moneda de Perinto en la que aparece Zeus rodeado por Helio, Selene, Gea y Thalassa (STUART POLE, R.: *Catalogue of Greek Coins. The Tauric Chersonese...*, Bologna, 1963, p. 157, 58).

32 Pueden verse, respectivamente, en REINACH, S.: *op. cit.* en nota 31, III, p. 79, I y II, p. 146, 1.

maporta; por otra, escenas míticas paganas, alguna tan tardía como la Pátera de Parabiago <sup>33</sup>, con más notas paisajísticas en general.

Por tanto, parece que, de forma inconsciente, generaciones y generaciones de artistas bizantinos se fueron acercando, paso a paso, al redescubrimiento de un esquema pictórico propio de la época romana imperial, y que para ello usaron como punto de partida el seco esquema paleocristiano del Bautismo, reducido a dos personajes con la paloma del Espíritu Santo encima. ¿Demasiada casualidad?

Obviamente, no creemos que tal redescubrimiento, en toda su enorme extensión, pudiese ser posible sin ayuda. Así, consideramos lógico pensar que la idea de situar a Cristo en el centro de la escena se impuso por paralelismo con otras iconografías de la vida de Jesús, y aun con temas de la imaginería imperial. Del mismo modo, para la elaboración del cuadro con tres figuras, la principal de ellas en el centro y en el agua, pudieron aún servir, allá en el siglo V, cuadros paganos parecidos, como los que describían el nacimiento de Afrodita entre erotes <sup>34</sup>, la liberación de Hesíone por Heracles y Telamón <sup>35</sup>, o el baño de Diana <sup>36</sup>; imágenes de este tipo, al fin y al cabo, se fabricaban todavía en época justiniana, como lo demuestra un plato hallado en Castelvint <sup>37</sup>.

Sin embargo, una vez alcanzada la composición esencial del Bautismo, allá en el siglo VI, parece imponerse la imposibilidad de nuevos influjos clásicos. Para el camino que quedaba por recorrer, con su multiplicación de figuras y de personificaciones míticas, con su redescubrimiento del paisaje, con su nueva sensibilidad en suma, no cabía esperar confiadamente en descubrimientos arqueológicos; había que dejarse llevar por los propios gustos, por la propia mentalidad del artista bizantino. Si el final fue el que hemos visto, por fuerza habremos de pensar que el «helenismo perenne» de Bizancio no fue mera copia de los modelos pasados, sino algo mucho más profundo.

---

33 Puede verse esta obra del siglo IV, por ej., en GARCÍA y BELLIDO, A.: *Arte Romano*, Madrid, 1972 (2.<sup>a</sup> ed.), p. 781, fig. 1.325.

34 Del tipo, por ej., de la escena que aparece en un mosaico de El Djem (*RP*, p. 62, 5).

35 Como en el mosaico de Villa Albani (*RP*, p. 190, 3).

36 Como el que aparece en un mosaico de Timgad (*RP*, p. 52, 4). En este caso se añade incluso la idea de un contemplador (Acteón) desde la parte alta de la escena.

37 Esta obra puede representar el baño de Diana o un pasaje del mito de Adonis. FORLATI, B.: «Recenti testimonianze dell'arco esarcale adriatico», *Corsi di cult. sull'arte raven. e biz.*, XXIX, 1982, p. 174, fig. 2; CARINA CALVI, M.: «I tesori bizantini», en *Da Aquileia a Venezia*, Milano, 1980, pp. 491 ss.